BERLINER BEITRÄG[illegible]

ZUR

GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN[illegible]

[illegible]

ROMANISCHE ABTEILUNG[illegible]

KLEINE BEITRÄGE ZUR WÜ[illegible]

ALFRED DE MUSS[illegible]

(POÉSIES NOUVELLES)

VON

DR. MORITZ WERNER.

BERLIN.

C. VOGTS VERLAG

[illegible]


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
X.

ROMANISCHE ABTEILUNG No. 4.

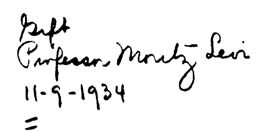
KLEINE BEITRÄGE ZUR WÜRDIGUNG
ALFRED DE MUSSETS
(POÉSIES NOUVELLES)

VON

DR. MORITZ WERNER.

> „Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit; c'est au lecteur à suppléer le reste, selon ses idées, sa force, ses goûts."
> A. de Musset, „Le Poète et le Prosateur".

BERLIN
C. VOGTS VERLAG
1896.



Inhalt.

Vorwort.

Im Sinne der als Motto vorangeschickten Worte Alfred de Mussets sucht die vorliegende Arbeit zu einer Anzahl seiner Gedichte einen Kommentar oder vielmehr einen Teil eines solchen zu geben. Ihre Aufgabe war es vor allem, die nötigen sachlichen Erläuterungen zu diesen Stücken beizubringen: alles andere, besonders auch Fragen der Poetik, sollte ihnen gegenüber ganz und gar zurücktreten, soweit es nicht mit Sacherklärung zusammenfiel. Allerdings wird es zu solchem Zusammenfallen z. B. poetischer und rein sachlicher Erörterungen, etwa aus Anlass von Bildern und Vergleichen, speziell bei Musset nicht selten kommen. Die Entscheidung darüber, ob eine solche Frage in dieser Arbeit zu berücksichtigen oder auszuscheiden sei, war also manchmal Sache des persönlichen Gefühls. Man wird vielleicht finden, dass hier eine erklärungsbedürftige Stelle zu rasch übergangen, dort eine weit anspruchslosere zu eingehend behandelt ist.

Im allgemeinen aber hoffe ich, nicht viel weniger — quantitativ — gegeben zu haben, als hier versprochen ist.

Und dann erhebt die Arbeit selbstverständlich nicht den Anspruch, als „der Kommentar“ zu den betreffenden Gedichten zu gelten, nicht einmal, was die sachlichen Erläuterungen angeht — darin muss sich besonders eine in Deutschland entstandene Arbeit über Musset durchaus bescheiden. Man betrachte sie vielmehr als einen kleinen Teil der Vorarbeit, welche für eine kommentierte Ausgabe zu leisten ist, wie sie französischen Dichtern des 17. Jahrhunderts schon zu Teil geworden ist, und wie sie auch Musset früher oder später wohl bekommen wird. Wenn in den Anmerkungen einer solchen Ausgabe auch nur ein Teil des hier Beigebrachten verwertet werden könnte, so würde mir der Zweck der Arbeit erfüllt scheinen.

Hauptsächlich mit Rücksicht darauf habe ich den zur Erklärung herangezogenen Citaten ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt — ganz abgesehen davon, dass auch ohnedies solche Dokumente im Original viel besser ihre Wirkung thun. Nichtsdestoweniger glaubte ich sie nach Möglichkeit in zusammenhängender Darstellung vorbringen zu müssen, da doch vorerst die Arbeit unter allen Umständen etwas in sich Abgeschlossenes sein soll. Um dieser Abrundung willen war es nicht zu vermeiden, dass an gewissen Stellen Dinge zur Sprache kamen, die weniger in die philologisch-sachliche, als in die litterarhistorische oder ästhetische Exegese gehören.

Doch galt mir dies immer nur als Mittel zum Zweck. Die Sachinterpretation sollte stets die Hauptsache bleiben, und auch die Auswahl der behandelten Gedichte — das muss hier noch bemerkt werden — wurde im Hinblick darauf getroffen. Es sind mit Ausnahme von „A la Malibran“ solche Stücke, die gewöhnlich bei Betrachtung Mussets in der französischen oder gar in der Weltlitteratur weniger Berücksichtigung finden — vielleicht aber gerade deshalb, weil hier das Reinlyrische, Allgemeine mit allerlei ganz konkreten Elementen, sachlichen Einzelheiten biographischer, litterar- oder kunstgeschichtlicher Natur stark versetzt ist, Elementen, durch welche eine volle Würdigung der betreffenden Gedichte auch dem, der sie bereits aus mindestens

ein- oder zweimaliger Lektüre kennt — und nur für solche Leser schreibt man einen Kommentar — ein wenig erschwert wird.

Dass es nützlich sein könne, eine solche Arbeit zu versuchen, darauf hat mich mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Tobler, hingewiesen. Ich bin ihm für diese Anregung um so dankbarer, da mir die nötigen Studien in ganz unerwarteter Weise reiche, vielseitige Belehrung geboten haben. Noch weit mehr verpflichtet es mich Herrn Professor Tobler, dass er es sich nicht hat verdriessen lassen, mich während der Arbeit wiederholt auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, und mich durch solche Beweise seines lebhaften Interesses ermutigt hat.

Demnächst muss ich an dieser Stelle meinen Dank Herrn Maurice Clouard in Angers aussprechen, der mich in der uneigennützigsten und zuvorkommendsten Weise durch mehrfache briefliche Mitteilung unterstützt hat: nur sein wertvoller Hinweis auf das Lasalle-Morinsche Buch hat es mir möglich gemacht, die wichtigen sachlichen Beiträge zu „Le Mie Prigioni" zu liefern. Auch Arvède Barine und Édouard Grenier in Paris liessen mir freundlichen Bescheid zu Teil werden. Mein Freund und Studiengenosse cand. phil. Hermann Oelsner B. A. hatte die Güte, einiges für mich Unentbehrliche auf dem British Museum zu sammeln.

Endlich möchte ich nicht versäumen, den Beamten der beiden königlichen Bibliotheken und des königlichen Kupferstichkabinets zu Berlin sowie der Rothschildschen Bibliothek in Frankfurt a. M. meinen Dank auszusprechen: ihr freundliches Entgegenkommen brachte mir stets Erleichterung. Ganz besonders bin ich für ihre gütige Unterstützung verpflichtet den Herren Dr. Kopfermann von der Musikabteilung der Kgl. Bibliothek und Dr. Springer vom Kupferstichkabinet zu Berlin.

Alphabetisches Verzeichnis der Büchertitel,

die bei Citaten nicht ausreichend bezeichnet sind:

---

d'Alton-Shée, Mes Mémoires 1826—48. 2 Bd. Paris 1869.

Charles Asselineau, Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique, Paris 1866.

H. de Balzac, Correspondance 1819—1850. 2 Bd. Paris 1876.

A. Barine, Alfred de Musset (in der Hachetteschen Sammlung „Les Grands Écrivains Français"). Paris 1893.

É. Bergerat, Théophile Gautier: entretiens, souvenirs et correspondance . . . Paris 1879.

H. Berlioz, Mémoires . . . 1 Bd. gr. 8. Paris 1870.

— Lettres intimes avec une préface par Ch. Gounod. Paris 1882.

Castil-Blaze, Les Théâtres Lyriques de Paris. — L'Opéra Italien de 1548 à 1856. Paris 1856.

v. Bodmer, Beschreibung der Stadt Baden . . . Karlsruhe u. Baden 1831.

Börne, Gesammelte Schriften. 12 Bd. Hamburg u. Frankfurt a. M. 1862.

Boulay-Paty, Sonnets. Paris 1851.

Chateaubriand, Œuvres Complètes . . . Paris (Ladvocat) 1827.

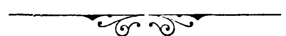
Wilhelm v. Chézy, Rundgemälde von Baden-Baden, seinen näheren und ferneren Umgebungen. Carlsruhe und Baden 1835.

— Erinnerungen aus meinem Leben, 2 Bd. Schaffhausen 1863/4.

Clouard, Bibliographie des Œuvres d'Alfred de Musset . . . Paris 1883.

Eug. Delacroix, Journal . . . p. p. MM. Flat et Piot. Bd. 1 und 2. Paris 1893.
E. Deschamps, Poésies. Paris 1841.
A. Dumas, Mes Mémoires — Cinquième Série — Paris 1888 (in Œuvr. Compl. d'A. D., Nouvelle Collection Michel Lévy).
— Les Morts vont vite. 2 Bd. Paris 1889 (ebd.)
A. Duval, Souvenirs (1829—1830). Paris 1885.
Estignard, s. Nodier.
Flers, Mis de, Le Roi Louis-Philippe. Vie anecdotique 1773-1850. Paris 1891.
Frommel und Schreiber, Baden und seine Umgebungen. Carlsruhe 1825.
Girardin, Mme de, Le Vicomte de Launay — Lettres Parisiennes — . . . Paris 1878—82 (in Nouvelle Collection Michel Lévy) 4. Band.
Grenier, Souvenirs littéraires. Paris 1894.
[Harcourt, M^ise d'], Madame la Duchesse d'Orleans, Hélène de Mecklembourg-Schwérin. Paris 1859.
Haussmann, Mémoires du B^on, 2ème édition. 3 Bd. Paris 1890-93.
d'Haussonville, Cte, C.-A. Sainte-Beuve, sa vie et ses œuvres. Paris 1875.
Heine, Sämtliche Werke. 18 Bd. Hamburg und Frankfurt a. M. 1862.
Houssaye, Les Confessions. Souvenirs d'un Demi Siècle. 6 Bd. Paris 1885-9.
Hugo, Œuvres Complètes. Édition définitive Format in-18, nebst V. Hugo raconté par un témoin de sa vie. 70 Bd.
Imbert de Saint Amand, Les Femmes des Tuileries. Paris 1889 ff.
Bd. XXV. Marie-Amélie au Palais-Royal. 1892.
Bd. XXVI. Marie-Amélie et la Cour des Tuileries. 1892.
Bd. XXVII. Marie-Amélie et la Duchesse d' Orléans. 1893.
Jacquemont, Correspondance inédite . . . p. p. P. Mérimée, 2 Bd. Paris 1867.
Jal, Souvenirs d'un homme de lettres (1795-1873). Paris 1877.
Janzé, V^sse de, Étude et Récits sur Alfred de Musset. Paris 1891.
Jasmin, Œuvres Complètes, ed. Boyer d'Agen. Paris und Bordeaux 1889. 4 Bd.
Jaubert, Mme C., Souvenirs. Lettres et Correspondance. Paris. s. a.
Legouvé, Soixante Ans de Souvenirs. 2 Bd. Paris 1886/7.

Löser, Geschichte der Stadt Baden. Baden-Baden 1891.
Mennessier-Nodier, Mme, Charles Nodier, épisodes et souvenirs de sa vie. Paris 1867.
Mérimée, Portraits historiques et littéraires. Paris 1874.
André Monselet, Ch. Monselet, sa vie et son œuvre. Paris 1892.
Montégut, Nos Morts Contemporains. Première Série. Paris 1883.
Alfred de Musset, Œuvres Complètes. Édition ornée de 28 gravures . . . 10 Bd. Paris 1866.
Paul de Musset, Biographie d'Alfred de Musset . . .Quatrième édition. Paris 1877.
Nisard, Mélanges. Paris 1838. 2 Bd.
— Souvenirs et Notes Biographiques. 2 Bd. Paris 1888.
Charles Nodier, Correspondance inédite 1796—1844 p.p. A. Estignard. Paris 1876.
Paris et les Parisiens au XIXème siècle . . . par A. Dumas, Th. Gautier, A. Houssaye, P. de Musset etc. Paris 1856.
Pavie, Œuvres Choisies. 2 Bd. Paris 1887.
Pellico, Le Mie Prigioni. Firenze (Le Monnier, Biblioteca nazionale economica) 1890.
Pingaud, s. Weiss.
Pontmartin, Mes Mémoires (1ère série). Enfance et jeunesse. Paris 1882.
— Souvenirs d'un vieux critique. 10 Bd. Paris 1881—89.
Quinet, Œuvres Complètes. 26 Bd. Paris 1877. (Bd. 19—20: Lettres à sa Mère.)
Régnier, Souvenirs et Études de Théâtre. Paris 1887.
Sainte-Beuve, Poésies Complètes. Paris 1840.
Saint-Victor, Les Hommes et les Dieux. Paris 1867.
Schreiber, Neuer Führer für Reisende und Kurgäste in und um Baden. Carlsruhe u. Baden 1830.
Söderman, Alfred de Musset, hans lif och verk. Stockholm 1894.
Daniel Stern, (Mme d'Agoult), Mes Souvenirs 1806—33. Paris 1877.
Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet. 5 Bd. Paris 1884/9.
Charles Weiss, Lettres à Charles Nodier p. p. Léonce Pingaud. Paris 1889.



I. Une Bonne Fortune.

(Œuvr. Compl. Bd. II S. 80, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 1. Jan. 1835.)

Als Alfred de Musset am 10. April 1834[1] von Venedig nach Paris zurückkam, hatte das furchtbare Liebesdrama mit George Sand noch lange nicht ausgespielt. In den Briefen, die sie während der nächsten Monate mit einander wechselten, fand die Leidenschaft wieder neue Nahrung, sie durchwühlte des Dichters Seele, und der Versuch, seinen Schmerz durch die Abwechselungen und Zerstreuungen des Pariser Lebens zu betäuben, wollte ihm nicht gelingen. Er fasste neue Hoffnung, — aber für seinen zerrütteten Gemütszustand war es nur neue Gefahr — als George Sand Mitte August mit Pagello nach Paris zurückkehrte. „Chez Musset", sagt Arvède Barine („Alfred de Musset" S. 75), welche Einblick in die ungedruckten Briefe gehabt hat, „c'est un réveil de passion auquel la conscience de l'irréparable communique une immense tristesse. Il écrit à George Sand qu'il a trop présumé de lui-même en osant la revoir, et qu'il est perdu. Le seul parti qui lui reste est de s'en aller bien loin: et il implore un dernier adieu avant son départ."

Er fasste den Entschluss, nach Baden-Baden zu gehen: nach einer letzten Zusammenkunft mit G. Sand, auf welche noch ein ruhiger, edelmütig resignierender Abschiedsbrief Mussets

---

[1]) Vte Spœlberch de Lovenjoul, „Les Lundis d'un Chercheur" Paris 1894, S. 176.

folgte, reiste er am 22. August von Paris ab. Am 30. kam er in Baden-Baden an und nahm in dem damals neuerbauten Messmerschen Hause Wohnung[1]. Ueber das, was er während seines Aufenthaltes äusserlich erlebte, sind wir nicht unterrichtet[2]. Dagegen zeigt das wenige, was bisher von seinen Briefen aus Baden-Baden bekannt geworden ist, wie es in seinem Herzen aussah. Die Flamme der Leidenschaft für George Sand begann sehr bald wieder mächtig aufzulodern. Abermals versuchte er, inmitten der Vergnügungen des glänzenden Badeortes die Geliebte zu vergessen. „. . . Je m'étais dit“, schreibt er ihr, „qu'il fallait prendre un autre amour, oublier le tien, avoir du courage. J'essayais, mais tu le sais bien, n'est-ce pas? ces belles créatures, je les hais, elles me dégoûtent avec leurs diamants et leurs velours. . .“ (É. Grenier, „Souvenirs littéraires“ S. 124.) Nun war aber einmal die Vorliebe für „bonnes fortunes“ eine der Schwächen Mussets — sie ging bis zur Eitelkeit (s. d'Alton-Shée, „Mes Mémoires“ S. 109) — und manchmal scheint dabei das leicht entzündbare Dichterherz einen tieferen Eindruck empfangen zu haben, als Musset in jenen Briefen sich und seinem „grand George“ einzugestehen wagte. So ging es wenigstens bei dem Erlebnis, welches unserem Gedicht zu Grunde liegt — denn um ein wirkliches Vorkommnis handelt es sich.

Durch die Art, wie der Dichter es erzählt, fühlt sich Paul de Musset, gewiss mit Recht, an Sternes „Sentimental Journey“ erinnert (Biographie S. 138). Es ist hier nicht der Ort, die Richtigkeit dieser Vergleichung näher zu erweisen; sie möge uns aber als Motto dienen, weil sie es rechtfertigt, dass die Interpretation der beweglichen Empfindung des Dichters und den kühnen

---

[1]) Nach der Kurliste, der ich diese Angabe entnehme, scheint es, dass sich Musset in Begleitung eines gewissen Roussel aus Paris befand, über dessen sonstige Beziehungen zu dem Dichter bisher nichts bekannt ist.

[2]) Eine Broschüre „Alfred de Musset à Bade, par Émile Krantz. Nancy 1888“, auf welche mich Herr Clouard gütigst aufmerksam machte, konnte ich nicht auffinden.

Sprüngen seiner Fantasie folgt, ohne etwa eine Einteilung zu suchen und zu berücksichtigen, mit der man dem Gedichte nur Zwang anthun würde.

Der satirische Anfang, den wir in etwas anderer Form auch in den beiden nächsten hier behandelten Gedichten wieder finden werden, scheint mir bezeichnend für Musset. In der sonderbaren Mischung verschiedenster Elemente, wie sie sein Charakter aufweist, ist der „grognon“ nicht das unwesentlichste: der Dichter selbst wusste das wohl und hat es öfters ausgesprochen (s. z. B. Jaubert „Souvenirs“ S. 161/4 und 187/8, s. auch A. Barine S. 13). Diesen grognon, meine ich, hören wir in solchen Einleitungen immer reden. Alexandre Dumas hat einmal Musset den Menschen einen „buisson d'épines“ genannt („Les Morts vont vite“ II 137). Aber auch der Dichter giebt gerne, selbst in Stücken, deren Hauptinhalt mit der Satire gar nichts gemein hat, den Dorn zu fühlen, ehe er die Rose zeigt.

Keiner dieser bissigen Ausfälle ist Musset so geglückt, wie gerade der in unserem Gedicht: bei aller Knappheit brandmarkt er aufs schärfste den Unfug der Fabrikation schlechter Bücher, wie sie damals in Frankreich in hoher Blüte stand. Wer etwa Nisards „Manifeste contre la littérature facile“ zur Hand nimmt, welcher im Dezember 1833, also gerade ein Jahr vor der Entstehung unseres Gedichtes erschienen ist, wird sehen, dass der Kritiker in weitläufigen Erörterungen denselben Missstand beklagt, den der Dichter mit ein paar Versen charakterisiert hat. In erster Reihe unter den Werken, die er als „littérature facile“ verdåmmt, nennt Nisard den Roman, „le roman . . qui prend toutes les formes et se recommande de tous les titres pour avoir des lecteurs de surprise; . . . . le roman épuisé, haletant, aux abois, ne sachant plus sur quelles vignettes ni sur quelles pancartes spéculer, ni par quel costume attraper les passants; le roman qui vous crie en suppliant: „Je suis au bout de mes inventions, ami lecteur; il me faut passer les scènes d'alcôve les plus cachées; il faut que vous entriez avec moi sous les draps du lit; il faut que vous me laissiez vous faire

les honneurs, non plus du visage, non plus de la gorge, non plus des blanches épaules de ma maîtresse, non plus de ses mains potelées, non plus de ses jambes fines et fortes, tout, tout cela est usé, mais de quelque chose que je n'ose pas vous dire, ami lecteur, parce que vous me mépriseriez. Vous m'avez passé l'adultère, le concubinage, l'amour lascif et effréné; vous m'en avez laissé prêcher les charmes et développer la morale; . . c'est beaucoup, ami lecteur, et recevez-en toute ma reconnaissance! mais, hélas! ce n'est pas encore assez. Toutes mes toilettes sont fripées, tous les secrets de mon érudition sont éventés, tous mes héros et mes héroïnes sont du domaine public, toute ma garde-robe est râpée, et je me meurs, faute d'avoir de quoi dire; encore une licence, ami lecteur, pour que je vive un an, six mois, jusqu'à ce que la nécessité me force à redevenir honnête pour être nouveau. Vous me mépriserez, mais vous m'achèterez.' Voilà où en est le roman." (D. Nisard „Mélanges" Bd. II S. 6—8.) Dasselbe sagt kürzer der einzige Mussetsche Vers:

Le scandale est de mode; il se relie en veau.

Er kennzeichnet prägnant die Jämmerlichkeit einer Flut von belletristischen Erscheinungen, die dem Stoffe nach völlig verkommen waren, Bücher, die unter äusserlichem Schmuck die Dürftigkeit ihres Inhaltes zu verbergen suchten.

Die Buchhändler allerdings fanden bei dieser Schundlitteratur ihre Rechnung: ihnen war ein Roman jener traurigen Gattung oder eine Sammlung „contes", unter denen der eine oder andere mit dem Titel „Une bonne fortune" immer zu finden war (s. z. B. Rev. de Paris 1832, Februar S. 186 und April S. 137) stets willkommen. Noch lieber war es ihnen aber, wenn ein mehr oder minder verfängliches Don Juan-Abenteuer gestreckt wurde, bis es einen Oktavband von 300 Seiten füllte — Oktav war damals das Format auch für belletristische Werke; erst in den Jahren 1838—40 kam das heute noch übliche in-18 auf (s. P. de Musset, Biographie S. 92). Keiner

[1]) S. Nisard, „Mélanges", Bd. II, S. 6—8.

durfte mit mehr Recht als Alfred de Musset bitter spotten über die „Kunst", einen solchen Oktavband zu füllen. Hatte sich doch Urbain Canel seiner Zeit geweigert, die „Contes d'Espagne et d'Italie" allein zu drucken, weil noch 500 Verse zu einem „Bande" fehlten: Musset, der sich eben erst entschlossen hatte, von seiner Feder zu leben, musste „Mardoche" hinzudichten, um den Buchhändler zu befriedigen. Ganz ähnlich ging es ihm im Jahre 1832 bei Eugène Renduel: der Dichter musste sich mit dem Druck seines „Spectacle dans un Fauteuil" gedulden, bis er „Namouna" beendigt hatte, und auch dann nahm Renduel die Gedichte hauptsächlich Paul de Musset zu Liebe an, der sich als Prosaschriftsteller eines guten Rufes erfreute. „Les vers, disait-il, n'étaient pas une denrée facile à 'écouler', tandis que la prose se vendait comme du pain." (P. de Musset, Biographie S. 109.) Unser Dichter thut jenen Skribenten vielleicht noch zu viel Ehre an, wenn er glaubt, dass alle ihre Erzählungen auf wirklichen Erlebnissen beruhen, denn es bedarf fürwahr keiner besonders fruchtbaren Fantasie, um die bewussten Stoffe auszugestalten. Aber er findet eine treffliche Gelegenheit, den Leuten eins auszuwischen, die jede ihrer „Thaten" in einen Band „Prosa" umsetzen; den Doppelsinn von faire benutzend, variiert er witzig das Wort von Molières Herrn Jourdain, der mit naivem Vergnügen die Entdeckung macht: „Par ma foi! il y a plus de quarante ans que je dis de la prose sans que j'en susse rien" (Bourgeois gentilhomme A. II, Sc. 4). „Heutzutage", meint Musset, „wird man sich des 'faire de la prose' wohl bewusst. Man fülle munter Band auf Band, als ob alle Welt, wie die Litteraturmandarinen im Reiche der Mitte, nur den Beruf hätte, alles zu lesen, was geschrieben wird."

Die Bescheidenheit hindert jene edlen Autoren natürlich nicht; diese Tugend aus der guten alten Zeit hat sich längst ins Land Franklins und Washingtons geflüchtet. Was meint nun der Dichter mit dieser merkwürdigen Anspielung auf Amerika? Herrschte dort im Jahre 1834 wirklich noch die Einfachheit und Sittenreinheit, wie in der ersten Zeit nach der Gründung der

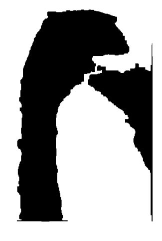


Republik? Wer sich überzeugen will, wie wenig dies der Fall war, braucht nur die Berichte eines so aufmerksamen und scharfsinnigen Beobachters wie Victor Jacquemont zu lesen (besonders etwa Correspondance Bd. I S. 150 ff.). Allerdings müssen viele Europäer die Vereinigten Staaten für ein solches Idealland gehalten haben; das zeigt Jacquemonts ausdrücklicher Hinweis auf diesen Irrtum. Sollte auch Musset zu ihnen gehört haben? Schwebten ihm vielleicht Erinnerungen aus Chateaubriands „Voyage en Amérique“ vor, wo mehrmals enthusiastisch von der amerikanischen Freiheit gesprochen wird, — „liberté fille des lumières“ nennt sie Chateaubriand im Gegensatz zu der „liberté fille des mœurs“, die er bei den Griechen und Römern und bei den Wilden finden will (s. Chateaubriand, Œuvr. Compl. Bd. VII S. 118 ff.). Keineswegs: Mussets Vers mit seinem „grâce à Dieu“ und seinem „enfin“ gleicht eher einer Satire auf diese Anschauungen, als einem naiven Ausfluss aus ihnen. Eine Satire soll er auch wohl sein, zwar weder auf Chateaubriand, der seine hohe Meinung von Amerika an jenen Stellen geäussert hatte, noch auf die Zeitgenossen, die seine Ansicht etwa teilten — beides war im Grunde gleich harmlos — eher auf die, welche praktische Bestrebungen auf die irrige Meinung über die neue Welt gründen wollten. Neben einzelnen Auswanderern, wie Silvio Pellicos Gefängnisgenosse Maroncelli (s. Revue rétrospective, Bd. XIV (1891) S. 169), sollten wohl die Saint-Simonisten getroffen werden, die in Amerika das Land der Verwirklichung ihrer Heilsträume erblickten (vgl. Mussets „2ème Lettre de Dupuis et Cotonet“, Œuvr. Compl. Bd. IX S. 246).

Aber der Vers birgt, wenn nicht alles trügt, noch eine andere, weit schärfere Spitze, die sich direkt gegen die Regierung der Vereinigten Staaten kehrt und sich auf ein ganz bestimmtes Ereignis bezieht. Die Amerikaner hatten noch von der Zeit des Kaiserreiches her eine Schuldforderung an Frank-

reich: es handelte sich um die Entschädigung für amerikanische Schiffe, die, wie Napoleon selbst anerkannt hatte, unrechtmässiger Weise in französische Gewalt gekommen waren. Napoleon hatte die Verhandlungen abgebrochen, weil die Summe von 18 Millionen Franken den Amerikanern nicht hoch genug schien, und die Restauration hatte die Frage in der Schwebe gelassen. Louis-Philippe nahm sie wieder auf, und im Anfang des Jahres 1834 ging der Kammer ein Antrag auf Bewilligung von 25 Millionen für diesen Zweck zu. Die Summe wurde verweigert, das Ministerium kam darüber zu Fall, und so war die Entscheidung abermals hinausgeschoben. Der Präsident der Vereinigten Staaten, Jackson, richtete nun am 1. Dezember 1834 eine Botschaft an das amerikanische Parlament, die „in anmassenden Ausdrücken" den Sachverhalt darstellte und zugleich den Antrag enthielt, die Amerikaner sollten sich an dem Gut französischer Unterthanen in den Vereinigten Staaten für die 25 Millionen schadlos halten. Obwohl dieser Vorschlag nicht angenommen wurde, brach die französische Regierung die diplomatischen Beziehungen mit Washington ab. Man fühlte sich in Frankreich tief gekränkt, und die oppositionellen Zeitungen schürten noch die allgemeine Erregung mit der Behauptung, die Regierung habe lange nicht genug gethan gegenüber dieser Beleidigung von Seiten Amerikas (s. Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet, Bd. II S. 248/9 und S. 291/2). Auf die amerikanische „Bescheidenheit" zu sticheln — die Regierung der Vereinigten Staaten hatte überdies von vornherein 70 Millionen Entschädigung gefordert — hatte also der französische Dichter Grund genug. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Mussetsche Vers sich auf dieses Vorkommnis bezieht, zumal da unser Gedicht im Dezember 1834, unter dem unmittelbaren Eindruck jener nationalen Erregung gegen Amerika, entstanden ist.

In der vierten Strophe mildert sich der satirische Ton der Einleitung zu dem harmlos scherzhaften, der nun fast durch das ganze Gedicht hin beibehalten wird. So spricht der Dichter gleich über den Grund seiner Reise nach Baden: wir haben



oben gesehen, dass sein körperlicher und seelischer Zustand eine recht ernste Veranlassung für diesen Erholungsaufenthalt bildete, viel ernster jedenfalls, als er es hier — trotz des „pour mon compte, ayant quelque souci" — gerne glauben machen möchte. Er gehörte nicht eigentlich zu den Kurgästen, die nur die Tyrannei der Mode — und sie war darin schon damals sehr mächtig — dazu machte. „A cette époque de l'année, l'usage veut que l'on s'en aille; les uns vont dans leur terre, les autres vont aux eaux, quelques personnes même entreprennent de grands voyages. Des élégants qui se respectent ne peuvent rester à Paris, sous peine de passer pour des épiciers ou des journalistes, pour des ministres ou des portiers. Il faut donc quitter la capitale à tout prix." (Mme de Girardin, „Vicomte de Launay" Bd. II S. 173, 26 juillet 1839).

Baden-Baden im besonderen wurde schon zur Emigrantenzeit von vielen Franzosen besucht, und ihre Vorliebe für den deutschen Badeort steigerte sich immer mehr. Seit zu Anfang der dreissiger Jahre die Cholera viele Pariser nach Baden-Baden getrieben hatte (s. Wilhelm v. Chézy, Erinnerungen Bd. II S. 229/30), wurde gerade dieses fast das ausschliessliche französische Modebad, das es ja bis zum Ende des zweiten Kaiserreiches geblieben ist. So mochte man wohl schon im Jahre 1834 auf der Badener Promenade genug Bekannte[1] vom boulevard de Gand — so hiess damals der heutige boulevard des Italiens — treffen. Dieser war so recht der Mittelpunkt des eleganten Pariser Lebens, „œil et nombril du monde", wie ihn Théophile Gautier einmal nennt (s. É. Bergerat, „Th. Gautier" S. 295), „. . . le but suprême de tant d'efforts, le dernier mot de tant d'ambitions, poindre, briller, s'éclipser sur l'asphalte de ce trottoir! . . . y conquérir sa place, où l'on étouffera, y devenir une notoriété, un nom, un chiffre, quelque chose! . . Le boulevard des Italiens . ., autrefois 'le boulevard de Gand' . . pourrait s'appeler tout simplement le

[1]) Vgl. auch Edgar Quinet, Lettres, 1er août 1837 (Œuvr. Compl. Bd. XX S. 274).

'Boulevard' par excellence, le seul boulevard . . . Les habitués du boulevard des Italiens appartiennent à ce que l'on appelle le monde élégant, qui n'est pas toujours le monde comme il faut, et encore moins le grand monde. Ce sont plus particulièrement les oisifs, les désœuvrés . . Du reste, le Boulevard accepte tout: il sait bien qu'il n'a pas le droit d'être difficile; pourvu qu'on ait des gants frais, des bottes vernies et un chapeau neuf, pourvu qu'on reluise et qu'on brille, on a droit de cité dans cette petite ville cancanière et médisante, où vous serez bientôt connu de l'œil et salué de la main. . ." („Paris et les Parisiens" S. 184/5). Dazu kommen nun in Baden noch die vornehmen Damen von Paris: wie sie ihren Bedarf an Toilette im Modemagazin von Herbault decken, so sorgen sie in Baden-Baden für den nötigen Vorrat an Gesundheit,

. . . . c'est une emplette:
Des roses au visage et de la neige au sein; —

mit einer bewussten oder zufälligen Reminiscenz an die Worte des Bérangerschen Liedes „Ce n'est plus Lisette":

Des fleurs de votre teint
Où faites-vous emplette?

Sehr geschickt weiss der Dichter durch wenige Andeutungen diese Pariser Gesellschaft in den Rahmen der Badener Umgebung zu bringen (Str. 5 und 9) und damit zugleich den Leser auf den Schauplatz der Erzählung zu versetzen. Es ist, als ginge man mit ihm aus den englischen Anlagen, die sich damals rings um das Konversationshaus zogen, nach dem Schlossberg hinüber, durch die Strassen von Baden. Was erinnert ihn dabei an Montmorency? Die kleine Stadt, von dem Schloss beherrscht, wie Montmorency von dem berühmten Ermitage, der waldige Gipfel, der den Hügel abschliesst, wie der grosse Wald von Montmorency, der Blick in ein liebliches, bergumkränztes Thal, vielleicht auch das eigentümliche Durcheinander der eleganten Fremden und der einfachen Stadtbewohner, der Zusammenstoss zwischen sybaritischem Badeleben und geschäftigem Kleinbürgertum. So ist denn der Dichter, etwa auf einem Spät-

nachmittagsspaziergang, bis zur Ruine des alten Schlosses hinaufgegangen, die sehr bald ein besonders bevorzugtes Ziel für diese Wanderungen wurde, nachdem sie im Jahre 1833 durch Anlage bequemer Wege erst recht zugänglich gemacht worden (W. v. Chézy, Rundgemälde S. 97). Es wird Nacht, und der Dichter findet sich bald dort oben allein. Er geht nach dem neuen Schloss herunter: auch die Terrasse des Schlossgartens, ebenfalls ein Lieblingsplatz der französischen Kurgäste insbesondere — wovon dort bis auf den heutigen Tag der Name des Dagobertstürmchens zeugt — ist völlig verlassen. Da macht es denn Musset wie so viele andere, die nach Baden-Baden gekommen sind, um sich in der Schwarzwaldluft zu erholen von den Ermüdungen des gesellschaftlichen Lebens von Paris und sie statt dessen nur in dem Badener Tanzsalon wieder aufsuchen: er geht in das Konversationshaus.

Dieses wurde 1822 von dem Architekten Weinbrenner im antikisierenden, aber ziemlich äusserlich antikisierenden Stile erbaut. Es ist trotz wiederholter Restaurationen, die das Innere völlig umgewandelt haben, in seiner äusseren Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten geblieben. Gleichwohl dürfen wir unseres Dichters Auslassungen über das Konversationshaus nicht auf den Anblick beziehen, den es heute gewährt. Selbst wenn sich der Bau äusserlich auch nicht im allergeringsten verändert hätte, müsste er auf den Beschauer einen ganz anderen Eindruck machen, seitdem sich in seiner unmittelbaren Nähe der Musikkiosk, das Theater, die Trinkhalle u. a. erheben. Noch heute bildet übrigens die äussere Schlichtheit einen auffallenden Gegensatz zu dem Prunk, der sich in den Sälen zeigt. Aber was heute als einfach, vielleicht auch zu einfach erscheint, mag damals wohl abgeschmackt ausgesehen haben. Wenigstens ist es ein recht trostloser Anblick, den in Abbildungen aus jener Zeit (z. B. Bodmer, Beschreibung S. 30, Chézy, Rundgemälde S. 48) das Haus bietet, mitten in den englischen Anlagen ganz allein stehend, die Front unmässig lang, zumal im Verhältnis zu der geringen Höhe. Man versteht, wie Musset mit etwas Malice

diese plattgedrückte Masse für einen Meteorstein halten und ein solches Längenungeheuer ein „Mammuth des Mineralreiches“ nennen konnte.

Wenn wir uns auch seine grotesken Scherze über den Stil oder vielmehr die Stillosigkeit des Gebäudes klar machen wollen, so halten wir uns vielleicht am besten an einen der trefflichen Stiche in dem Werke von Frommel und Schreiber, „Baden und seine Umgebungen (Karlsruhe 1825)“. Die griechische Architektonik spielt da allerdings eine sehr grosse Rolle: vor dem Mittelbau ein Portikus von 8 korinthischen Säulen, dann auf beiden Seiten eine Verbindungsgallerie mit je 4 dorischen Säulen und am äussersten Seitenflügel Pfeiler mit ionischen Kapitälen. Dazu aber plumpe, steile Dächer, die in der That eher auf eine Scheuer gehören. Dass es gar Ziegeldächer waren, müssen wir dem Dichter auf sein Wort glauben: seinen Spott werden wir dann nur um so mehr berechtigt finden.

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!

glaubt er wörtlich auf diesem „Teufelsbau“ zu lesen, wie in der Inschrift des Danteschen Höllenthores (Inferno III 9): er steht vor dem Spielsaal. Wie dieser grosse Mittelsaal, der seiner Ausdehnung nach bis auf den heutigen Tag unverändert geblieben ist (s. Schreiber, Neuer Führer S. 61, Löser, Geschichte S. 389), damals ausgestattet war, hat Wilhelm v. Chézy in seinen „Erinnerungen“ ziemlich eingehend geschildert. Aber gerade von dem Kronleuchter sagt er nichts Näheres, dessen Beschreibung uns hier sehr willkommen wäre für das Verständnis des unklaren Schlussverses von Str. 12. In diesem Saal wurde Roulette gespielt, „du soir au matin“, wie unser Dichter sich ausdrückt: die Spielzeit dauerte von vormittags 10 bis um 1 Uhr und von nachmittags 3 Uhr bis Mitternacht (Chézy, Rundgemälde S. 345). In einem kleinen Nebensaal, in den uns das Gedicht im weiteren Verlauf auch noch führen wird, spielt man Rouge et Noir (Chézy S. 49). Auf der anderen Seite stösst an den grossen Spielsaal der Saal des „Cercle des Étrangers“, eines Institutes,

welches, seit 1828 bestehend, den Zweck hatte, den geselligen Verkehr der Fremden unter einander zu fördern. Viermal wöchentlich wurden hier kleine Tanzréunions abgehalten (Chézy, Rundgemälde S. 354), und eine solche sieht unser Dichter hier durch die Glasscheiben des Spielsaales

. . . . bondir et disparaître
Comme un chevreau lascif qu'une abeille poursuit.

Er steht an der Roulette, mit seinen Partnern, ein paar biederen Schwarzwäldern — sie macht ihr bäuerlicher Sonntagsstaat kenntlich, „schwarze Lederhosen, weisse Strümpfe, kurze rote Westen, kurze weisse Jacken, schwarze Filzhüte" (Bader, Badenia Bd. II (Heidelberg 1864) S. 235), die sie verlegen in den Händen hin und her drehen, die Augen starr auf den blendenden Glanz der Fremdenwelt gerichtet. Das Spiel hat sie gar bald um ihren letzten Heller gebracht, und der Dichter bekennt uns reuevoll, dass er der Schuldige ist. Mit halbkomischem Pathos will er sogar die Verzeihung des Himmels erflehen, da fällt ihm ein, dass er ein Edelmann ist, dem so viel Zerknirschtheit nicht ansteht, zumal wenn es nur Bauern sind, an denen er gesündigt hat.

So scherzhaft übrigens dieser Einwurf hier klingt, Musset hat wohl die Thatsache nicht ohne einiges Behagen hier wieder einmal hervorgehoben. „Il se piquait d'être gentilhomme", sagt sein Freund Graf d'Alton-Shée, der Bruder der „marraine" („Mes Mémoires" I 109). „Un jour il me surprit fort en m'interpellant à brûle-pourpoint: — Vous êtes comte et pair de France, pourtant je parie que vous êtes moins ancien gentilhomme que moi." So hatte er sich auch in die Badener Fremdenliste mit seinem Titel „Vicomte" aufnehmen lassen, der ihm also doch wohl nicht ganz gleichgültig war, so oft er ihn auch im Leben vernachlässigte.[1]

---

[1]) Es wäre dies eine kleine Berichtigung zu der Anmerkung bei Söderman (S. 88), in welcher gesagt ist, Musset habe diesen ihm zustehenden Titel nie geführt. Auch ein Brief unter den von Maurice Clouard

Mit seinem „Revenons à mon fait" bricht nun der Dichter vollends alle sentimentalen Herzensergiessungen ab; auch mit den Betrachtungen über die Gerechtigkeit Gottes hat es noch gute Wege — in diesem Sinne, glaube ich, soll das „Tout chemin mène à Rome" des Lesers frommes Gemüt auf den Schluss des Gedichtes vertrösten, wo der Dichter „dem Himmel die Ehre" gegeben hat, zumal in der später allerdings wieder beseitigten vorletzten Strophe.

So kehrt er endlich in die Welt der Wirklichkeit zurück: „Me voici donc à Bade. ." Wiederum steht er am Spieltisch, aber diesmal hat er kein Glück. Er kann sich in Vergleichen gar nicht genug thun, um uns zu erzählen, wie ein Verlust dem anderen folgt, und wie gründlich sie ihm schliesslich die Taschen leeren. Er seufzt, wie ein geschlagener Feldherr — und dieses durch mehrere Strophen geführte Bild mag eine Erinnerung des Dichters sein an eine hübsche Stelle in Regnards „Joueur".[1] Wie die feigen Soldaten in unglücklicher Schlacht reihenweise den Kampfplatz verlassen, so entrollen seine treulosen Thaler, einer nach dem anderen, der Börse. Der fatale Nachahmungstrieb, der sie beherrscht, setzt ihn „aufs Trockene", wie Panurges

---

„Bibliographie" aufgezählten Inedita, ebenfalls aus dem Jahre 1834, ist „Vte Alf. de Musset" unterzeichnet (a. a. O. S. IX No. 26).

[1]) Es ist in der zweiten Scene des vierten Aktes. Valère, der Spieler, hat trotz eines Eides, den er seiner Geliebten Angélique geleistet, wiederum seiner Leidenschaft gefröhnt. Geschickt weiss ihn nun sein schlauer Diener Hector vor Angélique und Nérine, ihrer misstrauischen Zofe, zu verteidigen:

Angél. Quoi! ton maître joûroit au mépris d'un serment?
Hect. C'est la dernière fois, Madame, absolument.
On le peut voir encor sur le champ de bataille,
Il frappe à droite, à gauche, et d'estoc et de taille,
Il se défend, Madame, encor comme un lion.
Je l'ai vu dans l'effort de la convulsion,
Maudissant les hasards d'un combat trop funeste:
De sa bourse expirante il ramassoit le reste;
Et paroissant encor plus grand dans son malheur,
Il vendoit cher son sang et sa vie au vainqueur.

berühmter Racheakt (Rabelais, Pantagruel IV 6 ff.) den Kaufmann Dindenault. Uebrigens hat hier dem Dichter die althergebrachte Ungenauigkeit, von den „moutons de Panurge" zu sprechen, ein bischen übel mitgespielt: Dindenault ist ja bei dem „Hammelsprung", gerade zu Panurges grösster Freude, der Gefoppte, und an seinen Tieren bewahrheitet sich „estre du mouton le naturel, tous jours suyvre le premier, quelque part qu'il aille." Oder, um in der weniger realistischen Sprache Boileaus zu reden:

Dans le crime il suffit qu'une fois on débute;
Une chute toujours attire une autre chute:
L'honneur est comme une île escarpée et sans bords,
On n'y peut plus rentrer dès qu'on en est dehors.

(Boileau, Sát. X „Les Femmes", Œuvr. Compl. éd. Garnier II 65/6.)

Das Rätsel, was Frauenehre und die Tasche des unglücklichen Spielers mit einander gemein haben, hätte Musset wohl manchem Leser vergeblich vorgelegt: er hat mit seiner gelungenen Travestie gleich selbst die Lösung gegeben — auch seine Börse öffnet sich nie wieder dem, der sie einmal verlassen hat.

Mit diesen traurigen Gedanken hat der Dichter dem Spielsaal den Rücken gekehrt, und, von heftigem Kopfschmerz geplagt, hat er sich auf einer Bank in der Kastanienallee des Promenadeplatzes (Chézy, Rundgemälde S. 46) niedergelassen. Aber die Naturstimmung des schwülen Sommerabends erfasst ihn bald und erlöst ihn aus der Trübsal. Ein unbestimmtes Gefühl regt sich in ihm, die Sehnsucht nach einem weiblichen Wesen, dem er seine Liebe schenken möchte. Nicht so vag freilich, wie dieses Verlangen, ist das Ideal, durch welches es geweckt wird. Dem Dichter schwebt keine stolze, blasierte Pariser Schöne vor, sondern ein naives Geschöpf, ein unverdorbenes Naturkind, das beschämt stehen bleiben, Schwüren von ossianischer Sentimentalität treuherzig lauschen würde, ohne an des knieenden Lovelace Aufrichtigkeit zu zweifeln. Sein Wunsch wird dem Dichter fast zur Vision: er glaubt den Typus weiblicher Naivetät zu sehen, wie ihn einerseits hochentwickelte realistische Kunst hingestellt hat, und wie er andererseits, trotz der primitiveren Mittel viel edler, durch den ergreifenden Idealismus der ältesten Meister

zum Ausdruck gekommen ist. Den ersten sieht er in der drallen flämischen Bauerndirne, wie sie die Jahrmärkte des jüngeren Teniers zeigen. Musset mag vor allen an die eine „Kermesse“ des Louvre denken, die der besser erhaltenen und wohl auch besser ausgeführten Brüsseler in der Komposition so nahe steht. Da erscheint die Teniersche „fillette“ in allen ihren charakteristischen Zügen mehr als einmal unter den tanzenden und kosenden Paaren, deren Gruppen der Meister so oft wiederholt hat. Aus so unmittelbarer Anschauung kannte unser Dichter einen Jan van Eyck und Memling, an die man bei dem „ange pensif de candeur allemande“ am ehesten denken[1] möchte, nicht. Er sucht Ersatz dafür in den Miniaturen, wie sie sich in handschriftlichen Gebetbüchern vom Ende des 15. Jahrhunderts etwa finden — mit Recht, denn diese Miniaturen sind unverkennbar beeinflusst durch die Werke der altniederdeutschen und -niederländischen Meister der Tafelmalerei. Um auch rein äusserlich ein entsprechendes Bild von diesem Frauenideal seines sentimentalen Traumes zu geben, hält sich Musset — und das zeugt wiederum von seiner grossen Sachkenntnis auch auf diesem Gebiete — an die Legendenbücher[2], mit welchen das Missale oft versehen war. Zwar ist ja im Kolorit der Miniaturenkunst überhaupt die Goldfarbe neben Blau und Rot das Hauptelement. Besonders beliebt aber war das Goldgewand — wohl nicht ohne symbolische Bedeutung — für die Engel und namentlich auch

---

[1]) Vgl. z. B. die meisterhafte Analyse dieses „type angélique d'une vierge de Memling“ im Journal der Goncourt I 338. — Dürer kommt hier wohl weniger in Betracht trotz Musset Œuvr. Compl. Bd. IX. S. 113 w. m. s.

[2]) Da es kein Handbuch der Miniaturenkunst giebt, so war ich hier auf eigene Nachforschungen angewiesen. Diese wurden mir sehr erleichtert durch die liebenswürdige Unterstützung des Herrn Dr. Springer vom hiesigen Kgl. Kupferstichkabinet. Neben fachwissenschaftlichen Mitteilungen verdanke ich ihm vor allen Dingen eine für meine Zwecke geeignete Auswahl aus den Handschriftenschätzen der Kgl. Museen. Darunter war von grösstem Werte für mich ein eigentlicher „livre de légendes“ in dem kostbaren Bande, der in der genannten Sammlung als „Hamilton 315“ bezeichnet ist.

für die weiblichen Heiligen in den Bildern, die man in jenen Legendenbüchern ihrer kurz gefassten Geschichte voranstellte. Darüber gab man ihnen dann den weiten Mantel, meist von blauer Farbe, wie er namentlich auch aus Darstellungen der Jungfrau Maria in Tafel- und Miniaturmalerei bekannt ist. Dieses wallende Obergewand nennt unser Dichter treffend „un flot de velours“ — bleu ist fast selbstverständlich zu ergänzen —: wissen doch die Miniaturenmeister wirklich durch ausserordentliche Weichheit in Farbenton und -Auftrag bei dem Beschauer oft das Gefühl zu erwecken, dass er gemalten Sammet sehe. Arvède Barine zitiert (S. 115) mit Recht diese Strophe als einen Beweis für Mussets Kunst, zugleich zu geben „l'apparence extérieure de l'objet et sa signification poétique. Il semble“, heisst es weiter, „que pour lui, il y ait concordance nécessaire entre l'essence des choses et leur forme sensible.“ Es ist in der That erstaunlich, wie es dem Dichter hier gelungen ist, durch die Intensität und Präzision künstlerischen Nachempfindens ein seelisches Ideal zu veranschaulichen und ihm volle Körperlichkeit zu geben.

In seiner ganzen Schönheit geht der Traum allerdings nicht in Erfüllung. Aber die Vorsehung ist am Werke, den Dichter einer „bonne fortune“ zuzuführen: sie schickt ihm das Töchterchen der englischen Dame in den Weg, welche die Heldin unseres Gedichtes wird. Um des Kindes Miene aufzuheitern, giebt er ihm seine beiden letzten Geldstücke. Herr Messmer muss ihm aushelfen, bis Buloz, der Direktor der „Revue des Deux Mondes“, die erwartete Summe schickt[1] — dies die thatsächliche Grundlage von Str. 32. Die Freundlichkeit gegen das Kind aber lohnt ihm die Mutter an jenem Ballabend, dessen Verlauf der Dichter so einfach und so schön erzählt.

Die Interpretation hat hier nur noch die griechische Sage anzuführen, welche in dieser Schilderung verwandt ist. Sie findet sich in Eratosthenes' *Καταστερισμοί* in folgender Form:

---

[1]) Mitteilung des Herrn Maurice Clouard.

XLIV *Κύκλος γαλαξίας.*

Οὗτος γίνεται ἐν τοῖς φαινομένοις κύκλοις· ὃν προσαγορεύεσθαί φασι γαλαξίαν.. οὐ γὰρ ἐξῆν τοῖς Διὸς υἱοῖς τῆς οὐρανίου τιμῆς μετασχεῖν, εἰ μή τις αὐτῶν θηλάσειε τὸν τῆς Ἥρας μαστόν. διόπερ φασὶ τὸν Ἑρμῆν μετὰ τὴν γένεσιν ἀνακομίσαι τὸν Ἡρακλέα καὶ προσσχεῖν αὐτὸν τῷ τῆς Ἥρας μαστῷ· τὸν δὲ θηλάζειν· ἐπινοήσασαν δὲ τὴν Ἥραν ἀποσείσασθαι αὐτόν, καὶ οὕτως ἐκχυθέντος τοῦ περισσεύματος ἀποτελεσθῆναι τὸν γαλαξίαν κύκλον[1].

Natürlich ist dies nicht Mussets Quelle im eigentlichen Sinn, und in einem solchen wird man hier von einer Quelle überhaupt nicht reden dürfen. Leider hat uns Paul de Musset über die Lektüre seines Bruders so wenig mitgeteilt, dass wir nicht einmal vermuten können, woher der Dichter jene Erinnerung geschöpft haben mag. Am nächsten kommt er vielleicht der knappen Darstellung in M. Manilius' „Astronomicon" V. 725 ff.:

Nec mihi celanda est famae vulgata vetustas
Mollior, e niveo lactis fluxisse liquorem
Pectore reginae divûm, cœlumque colore
Infecisse suo: quapropter lacteus orbis
Dicitur, et nomen causa descendit ab ipsa.

Aber ob Musset diesen Manilius, der allerdings in der mit Uebersetzung versehenen Ausgabe von Pingré[2] für den Franzosen sehr bequem zu lesen war, gekannt hat? Jedenfalls hat er die etwas nüchterne Form der Berichte aus dem Altertum sehr bereichert, einmal durch Heranziehung des ebenfalls antiken Bildes von der auf einem Wagen daherfahrenden Nacht, die in ihrem Mantel den glänzenden Milchstrom auffängt. Und dann ist völlig sein Eigentum die kühne und zugleich so poetische Verbindung jener antiken Sage mit der christlichen Vorstellung von einem himmlischen Tropfen, der zur Erde niederfallend die herrlichsten Früchte bringt, der Vorstellung also, die in der romantischen Dichtung ihren schönsten Ausdruck durch Alfred de Vignys „Eloa" gefunden hatte.

---

[1]) Dasselbe erzählt Hygin (Astronomica II 43) mit Hinzufügung von zwei Varianten, die aber für uns nicht wesentlich sind.

[2]) Sie erschien im Jahre 1786.

Von unserem Gedichte hat Alexandre Dumas gesagt: „C'est un de ces petits chefs-d'œuvre, comme de Musset en faisait dans ses rares moments de quiétude, quand, les nuages de son âme dissipés, il entrevoyait un petit coin du ciel." („Les Morts vont vite" II 206.) Ein solcher glücklicher Tag muss es in der That gewesen sein, an welchem er im Dezember 1834 dieses Stück schrieb. Inmitten der Stürme der Leidenschaft, die ihn und George Sand nach dem Wiedersehen im Oktober von neuem erfasst hatten, gab sie ihm gerade gegen Ende des Jahres wiederholt die ergreifendsten Beweise ihrer Liebe (vgl. A. Barine, S. 85/7): sie war es nun, die um nichts in der Welt von ihm lassen wollte. Vielleicht hatte eine solche Episode in jenen Tagen den Dichter mit Glück und Frieden erfüllt, welche, alle bitteren Gedanken des Skeptikers verscheuchend, nur die edlen Schätze erschlossen, die in jedes wahren Dichters Brust ruhen.

So hatte Musset sein Herz überschwellen lassen bis zu jenem im schönsten Sinne sentimentalen Geständnis:

> Toi qui me viens du pauvre, ô fortune imprévue,
> M'écriai-je aussitôt, ne crains pas m'étonner.
> Trois fois sainte Fortune, et trois fois bien venue!
> Toi qui me viens de Dieu, tu vas y retourner.
> Ainsi prenant cet or, et courant dans la rue,
> Au premier mendiant je m'en fus tout donner —

welches früher die vorletzte Strophe bildete. Leider hat der Dichter später der „blague", die hier auch bis zum letzten Schimmer geschwunden war, ihr Recht wieder eingeräumt: schon in der ersten Ausgabe seiner „Poésies complètes" (bei Charpentier 1840) hat er diese Strophe beseitigt, „assurément par ce sentiment très parisien, la peur d'avoir l'air d'être bon et sensible et d'afficher une vertu".[1] (Éd. Grenier.) Diese Strophe also dürfen wir nicht wieder einsetzen.

Aber es bleibt uns in dem ganzen Gedichte doch, wie A. Dumas gesagt hat, eine der „pièces d'azur" unseres Dichters, ein Zeugnis dafür, dass in seinem Gemüte manchmal heller

---

[1]) Vgl. auch É. Grenier „Souvenirs littéraires" S. 131.

Sonnenschein ungetrübt leuchtete. Wenn wir soeben der Vermutung Raum gaben, dass die für kurze Zeit wiedererwachte Illusion glücklicher Liebe auf die Stimmung unseres Gedichtes eingewirkt haben könnte, so wollen wir hier doch nicht vergessen, welcher Anteil der Erinnerung an Baden-Baden und damit den Wohlthaten des Aufenthaltes in der herrlichen Quellenstadt zukommt. Wenn man dort mit Stolz eine stattliche Reihe von Kunstwerken nennt, denen Baden-Baden den Zauberhauch seiner Poesie verliehen, so sollte man auch dem Gedichte Mussets einen ehrenvollen Platz einräumen.

II. Zwei Threnoi.

So natürlich es im Grunde ist, die beiden Nekrologe, die Alfred de Musset gedichtet hat, die „Stances à la Malibran“ und „Le Treize Juillet“, nebeneinander zu betrachten, so mag dennoch diese Zusammenstellung den einen oder anderen befremden. Während das erste Gedicht mit Recht für eine der hervorragendsten lyrischen Schöpfungen nicht nur seines Dichters, sondern der neueren französischen Litteratur überhaupt gilt, hat man dem anderen niemals einen so hohen Platz eingeräumt. In keiner Auswahl aus den Werken Mussets wird man „A la Malibran“ vermissen; es ist sogar der ausschliessliche Repräsentant des Dichters z. B. in der Anthologie „Les Poëtes français publ. sous la direction de M. Eugène Crépet, Paris 1861/2“ (Bd. IV S. 414). Dagegen sucht man den „Treize Juillet“ oft genug vergebens selbst in Zusammenstellungen Mussetscher Dichtungen für Schulzwecke, obwohl es eines der wenigen Stücke ist, die man ohne jedes Bedenken vollständig in eine solche Sammlung würde aufgenommen haben. (s. L'Oeuvre d'A. de Musset. Extraits choisis et annotés à l'usage de la jeunesse par un ancien professeur de l'université. Paris 1890. in-18.) Allerdings mögen in diesem Falle politische Gründe vorliegen. Aber auch wo solche keineswegs mitspielen, hat man dieses Gedicht oft genug etwas stiefmütterlich behandelt. Am wenigsten ist dies vielleicht in dem trefflichen Södermanschen Buch (S. 256) geschehen. Dagegen ist Montégut (S. 238) schon ziemlich scharf, und in

weniger eingehenden Arbeiten artet das Absprechen öfters in eine Geringschätzung aus, die in diesem Masse keinesfalls gerechtfertigt ist und von Oberflächlichkeit zeugt.

Man wird allerdings kaum behaupten, dass „Le Treize Juillet“ unter die bedeutendsten Werke Mussets gehöre, und es ist nicht zu bestreiten, dass insbesondere eine Vergleichung mit „A la Malibran“ — nur sollte man nicht vergessen, welchen Massstab man damit angelegt hat — zu seinen Ungunsten ausfällt. Wenn trotzdem die beiden Gedichte hier zusammengefasst werden, so geschieht es in der Meinung, dass auch das schwächere dabei nicht lediglich zu verlieren habe, sondern eher etwas gewinnen könne, und dann vor allem, weil diese beiden Schöpfungen des Dichters ohne Zweifel zusammengehören. Ihre Verwandtschaft beschränkt sich nicht auf Aeusserlichkeiten, wie etwa die Form der Strophen, die sie übrigens mit einer ganzen Anzahl anderer Mussetscher Dichtungen gemeinsam haben, oder die Gleichheit der Ereignisse, denen sie ihre Entstehung verdanken. Aber wie diese Ereignisse in der Seele unseres Dichters sich spiegeln, wie sie trotz der dazwischen liegenden Zeit den gleichen Grundton auf seiner Leier wecken, das zeigen nur die beiden Gedichte zusammen, und dieser Grundton, obwohl in dem späteren Gedichte viel düsterer harmonisiert als in dem ersten, scheint mir ihre Zusammengehörigkeit zu bedingen.

Es ist ein ganz eigenartiger und für Musset charakteristischer Klang, den wir vernehmen; „Musset . . . refusait de se soumettre au régime égalitaire, à 'être tout le monde'. Sa nature passionnée . . se révoltait ainsi que son esprit délicat, sensitif et susceptible à l'excès.“ So analysiert Mme Jaubert (Souvenirs S. 182) Mussets Verhalten in einem Liebeszerwürfnis. Aber er trat den grössten Ereignissen des Lebens in derselben Weise gegenüber: er war und blieb auch hier das gern schmollende „enfant gâté“, als welches ihn uns die Geschichte seiner frühesten Jugend zeigt. Sinkt ein ihm Nahestehender auf die Bahre, so hat den Dichter das Schicksal verletzt, die Gottheit ihm ein Leids gethan; er zürnt ihnen und klagt sie

an. Keine Elegie singt er der früh von der Erde geschiedenen Künstlerin nach, wie Goethe seiner Euphrosyne; nicht die heitere Resignation des Jüngers der Antike ist über das Gedicht „A la Malibran" gebreitet. Es ist vielmehr, ebenso wie der „Treize Juillet", ein heftiger Klageerguss, von herbem Schmerz durchdrungen — als ein θρῆνος vielleicht am ehesten zu bezeichnen. An der hervorragendsten Stelle, mitten in der Aristeia des Helden, richtet der Dichter seine bitteren Fragen und Klagen an Gott und das Schicksal.

Sie erscheinen verhältnismässig milde in dem ersten Gedicht, in welchem Musset eine unausfüllbare Lücke im Idealreiche der Kunst beklagt. Sie treten hier weniger hervor neben dem schmerzvollen Rückblick auf die Verheerungen, welche der Tod in wenigen Jahrzehnten angerichtet. Ein Schimmer von Resignation zeigt sich („Ne suffit-il donc pas . ."), und sogar die sonnige Anschauung der Antike taucht einen Augenblick auf („Le Ciel de ses élus . .", „Ou faut-il croire . ."). Nicht auf höhere Mächte allein wird hier alle Schuld gewälzt: der Dichter richtet seine sanften Vorwürfe auch an die Verklärte, die sich im Dienste ihrer Kunst selbst geopfert hat.

Verzweifelter und furchtbarer, aber doch sehr ähnlich ist die Grundstimmung im „Treize Juillet". Hier beweint der Dichter einen Toten, dessen Leben und Wirken nicht der Welt des schönen Scheins, sondern im wahrsten Sinne der der That angehört hat („je crois qu'une place est vide dans l'histoire"); das Vaterland hat ein schwerer Schlag getroffen. Jene bevorzugte Stelle im Gedicht nimmt hier nur ein kurzer, aber durchdringender Schmerzensschrei ein („Que ce Dieu . . me garde d'un blasphème, Mais je ne comprends"). Doch schon unmittelbar nach der Einleitung (Str. 5-7) hat der Dichter seine Klage vorgebracht: in dem Gedichte auf die Malibran hatte er einst von dem „faucheur aveugle" gesprochen; gewissermassen sich verbessernd ruft er jetzt in äusserster Verbitterung dem Tode zu: „Non, non, tu sais choisir." Und wiederum an den Tod richtet er gegen Schluss den Vorwurf der grausamsten Ironie (Str. 24—25). Nirgends mischt sich ein milder Ton in

diese Ausbrüche gegen höhere Gewalten — denn ihnen allein muss hier alle Schuld beigemessen werden.

Sehen wir jedoch von dem Unterschied ab, den die äussere Stimmung begründet, so erscheinen dieselben Gedanken als der lyrische Kern in beiden Gedichten, in „A la Malibran" in 5 aufeinander folgenden Strophen untergebracht, im „Treize Juillet" auf drei verschiedene Stellen des Stückes verteilt. Was sie in jedem der beiden umschliesst, ist gewiss dem Inhalte nach von einander so verschieden, wie es eben die Verschiedenheit des Gegenstandes mit sich bringt. Aber die Art und Weise der Gruppierung um jenen Mittelpunkt ist in den beiden Gedichten eine sehr ähnliche, und so kommen wir auch noch zu einer äusserlichen Verwandtschaft zwischen ihnen. Scheiden wir in „A la Malibran" Str. 12-16, im „Treize Juillet" Str. 5-7, 17-18, 24-25 aus, die eben jene gemeinsamen Grundgedanken enthalten, so ergiebt sich ganz natürlich für das übrige die Einteilung in je 6 kleine umschliessende Abschnitte, und zwar:

A la Malibran: 1-5, 6-7, 8-11; 17-18, 19-24, 25-27.
Treize Juillet: 1-4, 8-10, 11-16; 19-23, 26-29, 30-31.

a. A la Malibran.

(Oeuvr. Compl. Bd. II S. 145, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 15. Okt. 1836.)

Die Künstlerin, der Musset dieses Gedicht gewidmet, ist zu gross, ihr kurzes Leben zu inhaltreich, als dass man auch nur daran denken könnte, hier eine mehr oder weniger umfangreiche Biographie zu geben. Diesem Zwecke genügen übrigens in verschiedener Weise einige Schriften, die seit dem Tode der Malibran erschienen sind — ganz abgesehen von kürzeren gelegentlichen Schilderungen etwa in Memoirenwerken. Drei solche Schriften, auf die im folgenden öfter Bezug genommen ist, seien hier erwähnt. In der ausführlichsten, deren Verfasserin die Comtesse Merlin ist (Madame Malibran. 2 Bd. Brüssel 1838), zeigt sich die wahrhaft schwesterliche Liebe einer treuen

Freundin, gepaart mit vollem Verständnis und höchster Bewunderung für die Grösse der Künstlerin. In dem Bändchen von Ernest Legouvé (Études et Souvenirs de Théâtre. — Les Initiateurs. — Maria Malibran. Paris 1880)[1] erscheint neben der Ergebenheit des weltkundigen männlichen Freundes noch eine ganz besondere Dankbarkeit und Begeisterung, die Legouvé empfindet für die Malibran — und für Hector Berlioz, die beiden grossen Künstler, „qui m'ont soufflé au cœur la sainte ferveur musicale“, und die er deshalb seine „initiateurs“ nennt. Endlich spiegelt sich der schrankenlose Enthusiasmus eines der Sängerin persönlich ferner Stehenden — und er streift, wenigstens bei der Schwerfälligkeit dieser Darstellung, welche in der Uebersetzung noch weit fühlbarer geworden ist, mitunter ans Komische — in dem Büchlein „Madame Malibran. Biographische Skizze. Nach dem Englischen von A. v. Treskow. Quedlinburg und Leipzig 1837.“

Hier seien aus dem Leben der Künstlerin nur die Daten zusammengestellt, deren Kenntnis für den Leser des Gedichtes von Interesse ist, die sich aber nicht an einzelne Stellen anschliessen lassen. Maria Felicita Malibran wurde geboren zu Paris am 24. März 1808 (Merlin II 24) als Tochter von D. Manuel Garcia, der kurz vorher aus seinem Vaterlande Spanien nach Frankreich übergesiedelt war und hier bald einer der berühmtesten Bühnensänger wurde. Sein vortrefflicher Unterricht legte den Grund zu den Leistungen seiner Tochter, die einst das Entzücken der Welt bilden sollten. Schon sehr früh trat sie in kleinen Rollen auf, nicht nur im Pariser Théâtre-Italien, sondern auch an auswärtigen Bühnen, wie z. B. in London und Neapel, denn ihr Vater führte zeitweilig ein unstätes Wanderleben (Castil-Blaze, L'Opéra Italien S. 392). Ihre eigentliche Laufbahn begann aber erst am 8. Mai 1825 mit der Dorliska in Rossinis „Torvaldo e Dorliska“; darauf folgte bald während eines Aufenthaltes in London die Rosine im „Barbier von Sevilla“ und

[1]) Da die kleine Schrift fast wörtlich übereinstimmt mit einem Abschnitt in Legouvés „Soixante Ans de Souvenirs“ (Bd. I), so gebe ich die Citate nach dem jedenfalls leichter zugänglichen Memoirenwerk.

Julie in Zingarellis „Romeo e Giulietta“ (Treskow S. 12, Merlin I 42).

Von London aus begab sich Garcia mit seiner Familie nach New-York, um hier Aufführungen italienischer Opern zu veranstalten, deren Hauptrollen durch ihn, seine Gattin, seinen Sohn, den heute noch in London lebenden Manuel Garcia, und seine Tochter Maria besetzt waren — seine jüngere Tochter Pauline, die ebenfalls von Alfred de Musset gefeierte und heute so berühmte Mme Viardot, war noch ein kleines Kind. In New-York verheiratete sich Maria am 23. März 1826 (Merlin II 24) mit dem angeblich sehr reichen Franzosen Malibran. Sie hoffte, diese Ehe werde es ihr gestatten, auf die mühevolle Laufbahn, die sie erwählt, zu verzichten. Die Vorsehung aber rettete der Kunst eine solche Priesterin. Bald nach der Vermählung hatte Malibran sein Vermögen verloren. Zürnend ging Garcia, der von vornherein gegen die Heirat gewesen war, mit seiner Familie nach dem Süden Amerikas und überliess seine unglückliche Tochter in New-York ihrem Schicksal. Sie kehrte zu ihrem Beruf zurück und überstand nun mit bewundernswerter Energie eine lange Zeit der schwersten Prüfung. Nachdem sie dem Mann, dessen Namen sie trug, aus der Not geholfen, war ihr Streben nur noch derauf gerichtet, wieder nach Europa zu kommen, wo ihr wenigstens, so hoffte sie, einige Freunde zur Seite stehen würden.

Ende 1827 war sie wirklich im stande, nach Paris zurückzukehren. Hier fand sie bald die erwartete Unterstützung, vor allen bei jener C^sse^ Merlin, deren Salon sich wegen seiner musikalischen Soireen einer grossen Beliebtheit erfreute. Nachdem die Künstlerin am 12. Januar 1828 (Revue de Paris, Oktober 1836, S. 67) in einem Konzert der „Académie Royale de Musique“ die Titelrolle in Rossinis „Semiramis“ gesungen hatte, bewarben sich die „Grosse Oper“ sowohl wie das „Théâtre-Italien“ um ihre Mitgliedschaft. Sie entschied sich für das letztere, und hier beginnt mit ihrem ersten Auftreten — sie sang die Desdemona in Rossinis „Otello“ — jene Kette von Triumphen wie sie vor und nach ihr keine Künstlerin gefeiert, jene Glanz-

periode, die erst ihr Tod (23. September 1836) so jäh beschloss. Diese werden wir durch das Gedicht selbst nach allen Seiten hin kennen lernen.

Auch „A la Malibran“ beginnt mit einem der satirischen Ausfälle, von denen aus Anlass des vorigen Gedichtes die Rede war. Er schliesst sich hier an die ironische Entschuldigung Mussets an, dass er vierzehn Tage nach dem Tode der Künstlerin ‘noch’ von ihr zu sprechen wage. Diese Entschuldigung ist insofern gerechtfertigt, als er allerdings schon der letzte Dichter war, welcher der Malibran seine Thränen nachweinte, aber er war nicht der erste — wenigstens wenn die im folgenden ausgesprochene Vermutung richtig ist.

Im vorhergehenden Hefte der „Revue des Deux Mondes“, also am 1. Oktober, war ein längeres Gedicht von Henri Blaze de Bury erschienen, „Desdemona“ überschrieben — kein Nebentitel, keine Widmung, die ein ganz untrügliches Anzeichen dafür bildeten, dass diese Verse ebenfalls unserer Künstlerin gelten. Nichts als das Datum der Entstehung und der Gegenstand — eine Bühnensängerin, die zum Opfer ihrer Kunst wird — legt den Gedanken nahe. Dass ihn aber diese beiden Faktoren bis zur Wahrscheinlichkeit verstärken, möge eine kurze Analyse zeigen, die hier wohl am Platze scheint. Denn wenn das Gedicht auch in den Einzelheiten der Ausführung nicht ohne Mängel, wenn es auch in keiner Beziehung dem Werke Mussets ebenbürtig ist, so hat es das Schicksal völliger Vergessenheit — in der „Revue“ wird es durch die unmittelbare Nachbarschaft der „Stances à la Malibran“ erdrückt, und in die Sammlung seiner „Poésies complètes“ hat es Blaze später nicht aufgenommen — doch wohl nicht verdient.

Der Dichter, der sich immer viel mit deutscher Litteratur und Kunst beschäftigte und ihnen für seine Schöpfungen so manches Motiv entlehnte, hat in diesem Stück die Idee des Totentanzes sehr poetisch verwertet und mit der der Vampyrliebe verwoben. Unter der Schar der Anbeter, welche die Heldin aus Begeisterung für ihre Person oder für ihre Kunst beständig

umschwärmen, ist besonders einer, der sie in eifersüchtiger Liebe keinen Moment aus dem Auge lässt: unsichtbar ist er ihr zur Seite, im Hause und auf freier Flur, und wenn sie singt, an ihrem Klavier und auf der Bühne. Mit Wollust lauert er als Otello auf sein Opfer, wenn sie beim Weidenlied ihre bitteren Thränen vergiesst. Dieses Bild ist ziemlich weit und mit Geschick ausgeführt, und es hat dem Gedichte offenbar seinen Titel gegeben. Weniger gelungen scheint es mir, wenn dann der Tod als Romeo in der Gruft an Juliens Sarg steht oder der Donna Anna[1] gegenüber als Mörder ihres Vaters. Endlich wird sie den standhaften Begleiter gewahr, aber es ist zu spät: sie muss sich ihm nun vollends ergeben. Noch einmal rafft sie sich zu einem herrlichen Schwanengesang auf, dann aber wendet sie sich,

„Pour embrasser la Mort qui l'avait tant aimée.“

Einzelne Gedanken, die Blazes Gedicht mit dem Mussets vereinigen, werden, an Ort und Stelle betrachtet, die Meinung nur noch befestigen, dass beide Dichter dieselbe „Desdemona“ gefeiert haben.

Auch die „Revue de Paris,“ neben der „Revue des Deux Mondes“ damals die angesehenste Zeitschrift, hatte unserer Künstlerin sehr bald nach ihrem Tode gedacht, wenn auch nicht in poetischer Form. Ihr Musikkritiker Castil-Blaze, Henri Blazes Vater, widmete in den ersten beiden Oktobernummern — es erschien wöchentlich eine Nummer — der Malibran zwei längere Artikel. Ich erwähne diese hier, da sie, wie ich glaube, nicht ohne Einfluss auf unser Gedicht geblieben sind. Wenn sie auch Musset, der sicher zu den Lesern der Revue de Paris gehörte, nicht gerade angeregt haben zur Verherrlichung der Malibran, so scheinen mir doch Einzelheiten in seinen 'Stances' auf eine lebhafte Erinnerung an Castil-Blazes Nachruf hinzudeuten.

Von Belang wäre diese Vermutung, da es sich um eine eigentliche Quellenfrage hier natürlich nicht handeln kann, nur

---

1) Die Malibran sang übrigens im „Don Juan“ nie die Donna Anna, sondern die Zerline.

insofern, als ihre Richtigkeit die Schaffensweise des Dichters in ein interessantes Licht setzen und eine alte Beobachtung über sie wiederum bestätigen würde. Wer wollte bestreiten, dass Einfachheit und Klarheit in Empfindung und Diktion zu Mussets Hauptvorzügen gehören? Der Leser braucht sich nicht an äusserliche Mittel, wie gesuchte Bilder oder wirkungsvolle Umschreibungen zu halten, um inne zu werden, dass er einen Dichter vor sich hat. So scheinen hier die wundervollen Strophen 2-5 hervorgezaubert aus der Erinnerung an den jedenfalls nicht sehr poetischen Satz Castil-Blazes (S. 141): „Le peintre, le sculpteur, le poète, le musicien, laissent après eux leurs ouvrages; le financier lègue ses écus, ses châteaux magnifiques; le chanteur le plus riche en talent emporte tout; point d'héritage, rien ne reste, et pour avoir un autre virtuose qui le remplace, il faut recommencer par la première gamme." Der Dichter hat gewissermassen diesen gegebenen Gedanken aufgenommen und hat ihn in seiner Sprache geäussert. Was hat er dabei hinzugethan? Das ist etwas Unzerlegbares, Elementares; wir können es nicht bestimmen oder nennen, aber wir fühlen es: es ist da.

Im übrigen thut man Musset durch jenen Hinweis auf einen Zeitungsartikel um so weniger Unrecht, als es kein besonders origineller Gedanke ist, dessen Urheberschaft man ihm damit eigentlich streitig macht. Natürlich ist es andererseits aus demselben Grunde — von sonstigen Einwänden ganz abgesehen — unmöglich, mit Bestimmtheit zu behaupten, jene Strophen müssten eine Erinnerung an die Lektüre der Revue de Paris sein. Es bedarf gewiss nicht erst eines Beispiels, um zu zeigen, wie der Zufall, zumal wenn es sich um einen so verbreiteten Gedanken handelt, sein Spiel treiben kann. Trotzdem sei es hier erlaubt, noch eine merkwürdige Parallelstelle zu den Mussetschen Versen zu erwähnen, weil sie schon einmal anderwärts in Zusammenhang mit ihnen gebracht worden ist. Der Schauspieler Pierre Régnier, ein Freund unseres Dichters, zitiert in seinen „Souvenirs et Études de Théâtre" bei Gelegenheit



einer Studie über J. Boutet de Monvel, den Vater der Mlle Mars, einen Brief (S. 74), welchen dieser am 9. Februar 1778, unmittelbar nach dem Tode Lekains, an die Kollegen vom Théâtre-Français richtete. Es heisst da u. a.: „Voilà donc où aboutissent trente ans de travail, trente ans de peine, trente ans de gloire; le cercueil engloutit tout en un moment; il ne restera d'un talent souvent sublime qu'une mémoire incertaine, que le temps effacera chez ceux qui n'auront point joui de ses triomphes. Le peintre, le poète, laissent après eux des monuments de leurs travaux moins achevés dans leur genre que Lekain dans le sien; ce qu'ils ont fait de bien reste entre les mains de la postérité, et Lekain, ne laisse rien, même aux yeux de ses contemporains, qui atteste son mérite et la profondeur de ses recherches . . ." Mit einem sonderbaren Ausdruck sagt Régnier dann: „Soixante années plus tard, Alfred de Musset, dans l'ode qu'il dédia à la mémoire de la Malibran, devait s'approprier ces mélancoliques réflexions de Monvel sur la fragilité de la renommée des plus grands artistes dramatiques et les traduire dans ces vers que tout le monde connaît" (folgt Zitat der zweiten und der beiden Schlussverse aus der fünften Strophe unseres Gedichts). Und doch kann Régnier dieses „s'approprier" keineswegs wörtlich gemeint haben.[1]

„Erben" der Dichter und der Maler nennt Musset sehr schön ihre Werke, Erben der Rechte wie der Pflichten: ihnen allein wendet sich nun die Liebe und Bewunderung der Welt zu, welche sie bei Lebzeiten des Meisters mit ihm geteilt, aber

[1]) Weit näher liegen uns doch die Worte aus Schillers „Wallenstein"-Prolog:

„Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meissels, der Gesang
Des ' ichters nach Jahrtausenden noch leben.
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,
Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung
Und ihren Ruhm bewahrt kein dauernd Werk."

sie müssen jetzt allein auch jenen Kampf fortsetzen, dessen Preis kein geringerer ist, als „la conquête de la mort et du temps.“ So beim Kupferstecher und beim Tondichter, so beim Maler, bei Raphael, den das einfachste Motiv, auf der Leinwand festgehalten, vor der Vergessenheit schützt.

So klar hier der allgemeine Gedanke des Dichters fortgesponnen ist, so schwer dürfte es sein, mit voller Bestimmtheit zu sagen, an welches Bild Raphaels er gedacht hat — und es scheint mir recht nach Mussets Art, dass er in einem solchen Falle ein ganz bestimmtes Werk im Auge hat. Man fühlt sich durch seine Worte sogleich an die Madonnen erinnert, und wohl mit Recht. Aber welche von ihnen sollte es sein? Ein schlafendes Christkind erscheint bei Raphael stets neben oder vor seiner Mutter in die Wiege gebettet, und das würde der Dichter wohl schwerlich „sur sa mère endormi“[1] genannt haben. Wir werden also darauf verzichten müssen, eine völlig sichere Erklärung für diese Stelle zu geben. Doch möge als bescheidene Vermutung das folgende hier Platz finden. Es war schon oben die Rede von Erinnerungen an die Lektüre der Revue de Paris, deren Spuren sich in unserem Gedichte zeigten. Auch hier könnte eine solche vorliegen. Zufällig findet sich nämlich in demselben Heft, welches den ersten Teil des Castil-Blazeschen Nachrufes für die Malibran enthält, ein Bericht des Kunstkritikers Théophile Thoré über ein in Privatbesitz befindliches Bild, in dem er und andere Sachverständige einen Raphael erkannt hatten. Thoré giebt eine Beschreibung des Bildes, das eine heilige Familie mit schlafendem Jesuskinde dar-

---

[1]) An die hübsche Zeichnung im venezianischen Skizzenbuch, No. 48 des Verzeichnisses bei Kahl (Das Venezianische Skizzenbuch, Leipzig 1882), die, übrigens rein genremässig, ein schlafendes Kind auf dem Schosse einer jungen Frau darstellt, wird man doch kaum denken wollen. A. de Musset mag zwar die Zeichnungen während seines Aufenthaltes in Venedig wohl kennen gelernt haben. Trotzdem wäre es zum mindesten sehr gezwungen, irgend einen Zusammenhang zwischen jenem Blatt und der fraglichen 'toile' herstellen zu wollen.

stellt. Ob dieses hier auf dem Schoss der Mutter oder vor ihr auf dem Boden ruht, wird nicht gesagt. Doch ist der erstere Fall keineswegs ausgeschlossen. Für ihn spricht sogar der Hinweis Thorés auf eine in Wien befindliche „Heilige Familie“, die er noch für ein Raphaelsches Original hielt; denn auf diesem Bild, das er gerade wegen der „disposition du groupe“ mit dem neuentdeckten vergleicht, hält die Madonna das Kind im Arm. Vielleicht hatte auch Musset jenes Pariser Bild gesehen — es mag ja immerhin Raphael bald wieder abgesprochen worden sein, denn heute ist es längst aus dem Katalog seiner Werke verschwunden. Vielleicht auch war es eine kleine Willkür der Fantasie, dass Musset sich nach Thorés Schilderung das schlafende Kind auf dem Schosse der Mutter dachte. Jedenfalls ist etwas Derartiges wahrscheinlicher als die Annahme, der Dichter habe sich in Bezug auf eine der bekannteren Raphaelschen Madonnen, wie etwa die „Vierge au Diadème“, die er im Louvre wohl oft genug bewundert hatte, eines so eigentümlichen Gedächtnisfehlers schuldig gemacht.

Ebensowenig lässt sich mit mathematischer Genauigkeit beantworten eine andere kunstgeschichtliche Frage, vor welche uns das Gedicht sogleich stellt. Es handelt sich natürlich nicht um die Anspielung auf Phidias, deren Interpretation kaum zweifelhaft sein kann: der Dichter denkt an das Stück des Panathenäenzuges, welches auf dem Westfries der Cella bis zum heutigen Tage im Parthenon selbst erhalten geblieben ist. Aber welches ist die „jeune Vénus fille de Praxitèle“? Eine starke Wahrscheinlichkeit spricht hier für die schönste der antiken Venus-Statuen, obwohl sie vom streng kunstgeschichtlichen Standpunkt aus am allerwenigsten in Betracht kommen dürfte. Allerdings würde es schon längst keinem Dichter mehr einfallen, die Venus von Milo geradezu als Werk des Praxiteles zu bezeichnen. Damals aber war es nicht bloss die Fantasie der Dichter, die mit dem grossen Kunstwerk den Namen des grossen Meisters in Verbindung zu bringen suchte. Denn wenn es auch im Jahre 1836 wohl nicht mehr so viele Archäologen gab, die die Statue

dem Praxiteles zuschrieben, wie in der ersten Zeit nach ihrer Auffindung (s. Cte de Clarac, Sur la Statue antique de Vénus Victrix, Paris 1821 S. 47), so muss doch auch in berufenen Kreisen diese Meinung noch in ziemlich hohem Ansehen gestanden haben. Das ergiebt sich z. B. aus der ernsten Art der Beweisführung, mit welcher noch Waagen („Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839" S. 108 ff.) gegen sie vorgeht. Auch Paul de Saint-Victor erwähnt sie noch in dem schönen Aufsatz, den er der Venus von Milo gewidmet hat („Les Hommes et les Dieux" S. 3), allerdings nur, um sie als etwas gänzlich Ueberwundenes mit Entschiedenheit zurückzuweisen. Jedenfalls aber haben alle die Venus von Milo als ein Originalwerk ihres grossen Meisters angesehen, mögen sie für diesen Scopas oder Praxiteles oder spätere Künstler gehalten haben. Und dieses Argument ist hier das gewichtigste, denn nur ein Original kann an unserer Stelle gemeint sein. Die übrigen antiken Venus-Statuen aber, in welchen man die beiden berühmten Werke des Praxiteles zu erblicken geglaubt hat oder noch glaubt, genügen dieser Bedingung nicht. Denn weder die „Venus Genitrix" im Louvre, die des Praxiteles bekleidete Venus von Kos darstellen soll, noch die verschiedenen Nachbildungen der nackten Venus von Knidos (mediceische und kapitolinische, Münchener und vatikanische) hat man für wirkliche Originale des Praxiteles gehalten.[1] Auch passt auf keine von ihnen die Ausdrucksweise

„Sourit . . . . , debout dans sa divinité,
Aux siècles impuissants qu'a vaincus sa beauté",

wie auf die sieghafte Pose dieses majestätischen Götterbildes, von dem Saint-Victor gesagt hat: „. . C'est la Vénus Céleste, la Vénus Victorieuse, . . invincible comme l'attrait des sexes auquel elle préside, chaste comme l'Éternelle Beauté qu'elle personnifie. C'est la Vénus qu'adorait Platon, et dont César donnait le nom — „Venus victrix" — pour mot d'ordre à son armée,

---

[1]) Nach Gazette des Beaux-Arts 1888 Bd. I S. 89 ff. und 1890 Bd. I S. 86 ff.

la veille de Pharsale.“ („Les Hommes et les Dieux“ S. 5/6.) Besonders begreiflich erscheint ferner die Vorliebe für dieses Wunderwerk[1] bei einem Dichter der Generation, die seine unverhoffte Entdeckung miterlebt hatte, und der es noch mehr als den Späteren zum Bewusstsein gekommen war, wie mächtig nach so vielen Jahrhunderten seine Wirkung noch war.

Wie unendlich klein und schwach erscheint gegen solche Denkmäler das Zeichen, welches die Erinnerung an die kaum verstorbene Künstlerin wecken soll! Der Dichter kann es nicht glauben, dass schon jetzt kein Ueberrest mehr von ihrer grossen Kunst zeugt. Er horcht hinaus, aber aus der Nacht der Vergessenheit tönt es zurück, wie aus jener unheimlichen Todesnacht der Desdemona: man hört nur das Getöse der Elemente und den Gesang eines einsamen Fischers. In der That erinnern die beiden Verse:

Écoutez! c'est le vent, c'est l'Océan immense;
C'est un pêcheur qui chante au bord du grand chemin

sehr stark an den Vers in „Le Saule“

Est-ce un pêcheur qui chante, est-ce le vent qui passe?,

und dieser schildert dort die Nachtstille im dritten Akt des Rossinischen „Otello“, welche nur das schwermütige Lied des Gondoliere, vom Wasser herauftönend, durchdringt. Die Stimmung dieses Aktes scheint sich, gerade durch die Darstellung der Malibran, sehr tief in die Seele unseres Dichters eingeprägt zu haben. „Maria seule,“ sagt Mme Merlin einmal von ihr (I 92), „savait, dans un art dont les impressions sont si fugitives, produire de ces effets imprévus dont le souvenir ne s'efface jamais.“ So hat Musset vielleicht aus der Erinnerung an jene Scene eine Art Idealvorstellung gewonnen für den grausigen

---

[1]) Ich kann es nur auf unsere Stelle beziehen, wenn Jean Aicard in seinem Buche „La Vénus de Milo . . . Paris 1874“ S. 134 unter den Dichtern, welche die Venus von Milo verherrlicht haben, auch A. de Musset nennt.

Zauber der Nacht, wie er sie in solchen Versen zum Ausdruck brachte.

Die Töne aber, die der Dichter hören möchte, sie sind auf immer verstummt. Es ist wirklich nichts mehr von der grossen Künstlerin übrig geblieben, als das Kreuz auf ihrem Grabe in einer Kirche Manchesters und eine Erzplatte mit der Inschrift „Maria Félicia de Bériot“ (Treskow S. 100). Diesen Namen trug sie erst seit einem halben Jahre. Zwar hatte schon seit 1829 (Merlin I 97 ff.) eine tiefe Neigung ihr Schicksal an das des berühmten belgischen Violinvirtuosen Charles de Bériot gekettet. Aber es dauerte mehrere Jahre, bis alle die formalen Schwierigkeiten überwunden waren, welche der Auflösung ihrer ersten Ehe im Wege standen. Nachdem endlich die Scheidung ausgesprochen, war sie am 29. März 1836 (Merlin II 54) auch vor dem Gesetz die Gattin Bériots geworden. Aber mit welchem Stolz sie sich auch seitdem Maria de Bériot nannte (s. die beiden Briefe Merlin II 287/8), Malibran blieb doch der Name „qui fut aimé de nous“: unter ihm war sie berühmt geworden, hatte sie vor allem ihre Triumphe am Pariser Théâtre-Italien gefeiert.

Hier mag auch Alfred de Musset zu jener feurigen Schar von „dilettanti“, wie man damals sagte, gehört haben, von denen Legouvé in seinen „Souvenirs . .“ (S. 287) sagt: „Au théâtre Italien, de 1829 à 1831, une soixantaine d'hommes, différents d'âges, de professions, avocats, magistrats, écrivains, formaient au milieu du parterre[1], sous le lustre, une phalange de Romains volontaires dont la première loi était de ne jamais manquer une seule représentation. J'ai vu, pour ma part, soixante fois „Otello“. Pas de privilèges d'entrée! On se battait

[1]) Vgl. auch Börne in den Pariser Briefen, Ges. Schr. Bd. VIII S. 213; ferner Pontmartin „Mes Mémoires“ Bd. I S. 213, wo als Genossen des Verfassers im regelmässigen Besuch des Théâtre-Italien — es handelt sich hier um den Winter 1831 — genannt werden: Berryer, Liszt, Alfred de Musset, Théophile de Ferrière, Alfred Tattet, Hippolyte Monpou und Henri Blaze.



à la porte, s'il y avait foule; les premiers venus gardaient la place des autres, on arrivait une heure avant le commencement et cette heure d'attente, on l'employait à se préparer à la représentation . . . Nous venions, non seulement un auditoire, mais un jury; le public acceptait nos jugements, suivait nos applaudissements, imitait nos silences; les artistes mêmes comptaient avec nous. . ."

Dieser Abende erinnert sich nun der Dichter, und er gedenkt zuerst der Ninetta in Rossinis „Gazza ladra", die eine der gelungensten Schöpfungen der Malibran gewesen sein muss. Börne schreibt über sie: „Gestern Abend habe ich doch einmal wieder eingesehen, wozu Gott den Menschen Ohren geschaffen hat; man vergisst das leicht und oft. Ich habe die Malibran in der diebischen Elster gehört. Nun, jetzt bin ich doch wieder verliebt . . ., nicht in ihre Person, aber in ihren Gesang und noch mehr in ihr Spiel. Und Spiel in einer Oper! Wer denkt nur an so etwas, wer erwartet es? . . . Die Darstellung der thätigen Leidenschaften, des Hasses, des Zorns, der Verachtung, der handelnden Verzweiflung gelingt ihr meisterhaft, und ganz durchsichtig, wie sie ist, sieht man die Leidenschaften nicht bloss in ihrer Reife, sondern man kann sie vom Keim an bis zu den Früchten verfolgen" (Ges. Schr. Bd. IX S. 224/6). „On aurait pu résumer," sagt Mme Merlin (I 90) von einer einzelnen Scene, „toute l'histoire de la pauvre Ninette dans ce duo, d'après la manière dont Maria l'avait conçu. Vie d'innocence et de douceur traversée par de tristes pressentiments, les tourments du martyre, la force du désespoir, la résignation de l'innocence, tout y était . . ."

Der Gedanke Legouvés, seine fast rein technischen Bemerkungen über die Stimme der Malibran in die Form einer Polemik gegen diese Strophe Mussets zu kleiden[1], ist um so merkwürdiger, als

---

[1]) a. a. O. S. 241.

Ces accents . . . .
Qui voltigeaient . . sur ta lèvre . .
Comme un parfum léger sur l'aubépine en fleur

gewiss ein recht vages, übrigens keineswegs ein sehr glückliches Bild ist. Allerdings beanstandet Legouvé zugleich „voix fraîche et sonore“ in Str. 17. Dass die Sängerin von der Natur nicht mit glänzenden Stimmmitteln ausgestattet war, hat auch M[me] Merlin (I 12 ff.) gebührend hervorgehoben, und ebenso, dass ihre erstaunliche Energie dieses grosse Hindernis siegreich überwand, worauf auch Legouvé hinauskommt. Gewiss ist dies ein Ruhmestitel der Malibran, den Musset bei Seite gelassen hat — er dürfte sich, nebenbei bemerkt, in ein „Gedicht“ recht schwer einfügen — aber der Dichter hat jedenfalls an keiner der beiden Stellen technische Betrachtungen anstellen wollen. Uebrigens gab es noch genug andere, welche die grosse Kunst der Sängerin in diesem Punkte zu täuschen vermochte: unter ihnen befand sich auch Castil-Blaze, der Musikaristarch. „Sa voix est pleine et sonore“, schreibt er nach ihrem ersten Auftreten im Jahre 1825, „ . . . les sons élevés ont de la vigueur, ils sortent sans effort, et leur timbre est flatteur“ („L'Opéra Italien“ S. 392), und in dem bereits mehrfach erwähnten Nachruf in der Revue de Paris: „La voix de M[me] Malibran était vibrante, pleine d'éclat et de vigueur, sans jamais perdre ce timbre flatteur, ce velouté qui lui donnait tant de séduction dans les morceaux tendres et passionnés“; besonders rühmt er hier ihr pianissimo „qu'on eût pris pour le silence.“ (S. 143). Wie kleinlich und lächerlich diese Erörterungen an sich auch sein mögen — sie sind jenem bedenklichen Kommentar gegenüber notwendig: Legouvé hat sich durch mehrere solche Einzelkritiken, mit denen man einem Kunstwerk nur schaden kann, an unserem Gedicht geradezu vergriffen.

Wir folgen nun wieder dem Dichter. Er hat in dieser Strophe e i n Werk seiner Heldin gepriesen, in der nächsten erinnert er uns an mehrere, und mit ihnen zugleich an die grosse Vielseitigkeit ihrer Kunst. Da gedenkt er zuerst ihres Talentes

für das Komische, für die Caricatur. Wie oft sie durch dieses sich und andere im Privatleben ergötzte, hat Mme Merlin (I 72) erzählt. Aus einer Episode in den Erinnerungen des Tenoristen Duprez („La Nouvelle Revue" 1879 Bd. I S. 362) sieht man, dass sie an dieser Gabe zugleich eine nicht eben vornehme, aber unfehlbare Waffe besass: in der Probe zieht sie eine Oper, die ihr nicht passt, durch ihren Gesang und ihr Spiel von Anfang bis zu Ende ins Lächerliche. Musset aber erinnert an ihre Meisterleistung auf diesem Gebiete, die Darstellung der Corilla in der zweiaktigen komischen Oper „La Prova d'un'Opera Seria" von Francesco Gnecco. Den Hauptgegenstand dieser recht gelungenen Parodie bilden die Ungezogenheiten einer „prima donna assolutissima", Corilla Tortoni, die mit ihren masslosen Ansprüchen den Kapellmeister und Komponisten, wie den Textdichter, den Theaterdirektor und sogar den Garderobeschneider unaufhörlich tyrannisiert. Hier wurde die Malibran vorzüglich unterstützt durch den ausgezeichneten Bassbuffo Lablache, der den Kapellmeister Campanone spielte. „Ceux qui l'ont vue", sagt Castil-Blaze (Revue S. 143), „. . danser avec Campanone, faire éclater la gaîté la plus folle dans le duo le plus grotesquement bouffon qu'on puisse imaginer, vêtue d'une simple robe de mousseline blanche, coiffée d'un chapeau de paille, ont encore devant les yeux la ravissante Corilla. Desdemona était bien belle! mais Corilla, si leste, si gracieuse, si séduisante, si spirituelle, si jolie, me paraissait un prodige plus étonnant."[1]

Ueber ihre Rosine möge uns wiederum Börne einiges sagen: „. . Ich habe bei den Italienern Rossinis Barbier gehört, und darin Lablache als Figaro, die Malibran als Rosine. Und schlimmer als gehört, auch gesehen. Ich war entzückt und bin es noch . . . Welch ein Gesang! Welch ein Spiel! . . ." Nachdem er Lablaches Figaro geschildert: „Und Rosine! — Ich bin verliebt, verliebt, verliebt. Schön ist sie gar nicht, bis auf die

---

[1]) S. auch „L'Opéra Italien" S. 442 und Börne, Ges. Schr. IX 266.

Augen. Aber diese wonnesüsse Schelmerei, dieses zaubervolle Lächeln, das man trinkt und trinkt und nie berauscht wird; und so ohne alle Tücke, man siehet es, sie will ihren alten Vormund einen Tag betrügen, nur um ihn nicht Jahre lang betrügen zu müssen . . ." (Ges. Schr. Bd. VIII S. 193/5). Wir merken, es war der genialen Künstlerin eben so wohl um Beaumarchais' Figur zu thun, wie um Rossinis Musik. „Ihre auffallend spanischen Züge", wie es bei Treskow[1] (S. 12) heisst, mögen ihr in dieser Rolle besonders zu statten gekommen sein und ihrer „œillade espagnole" den Reiz höchster Natürlichkeit verliehen haben.

In rechten Kontrast zu diesen beiden Rollen tritt nun diejenige, mit welcher die Malibran den weitaus tiefsten Eindruck auf alle ihre Hörer gemacht zu haben scheint, die Desdemona. Da indessen die Erinnerung an sie im Verlaufe unseres Gedichtes noch viel bedeutsamer wiederkehrt, so soll dem hier nicht durch näheres Eingehen auf diese Darbietung vorgegriffen werden.

Wie der Dichter müssen wir jetzt das, was er selbst gesehen und gehört, in den Hintergrund treten lassen, um uns den Triumphzügen durch die Welt zuzuwenden, welche die letzten Lebensjahre der grossen Künstlerin ausfüllten. Ihnen sind die beiden folgenden Strophen gewidmet, wie die soeben besprochenen vorwiegend ihrer Thätigkeit am Pariser Théâtre-Italien gelten. Dieses, und zugleich Paris, verliess sie Anfangs Januar 1832 (Merlin Bd. I S. 198), um für einige Zeit ihren Wohnsitz in Brüssel zu nehmen. Aber sie hatte nicht lange Ruhe: als sie im Sommer ihr Freund Lablache besuchte, der eine Reise nach Italien vorhatte, entschloss sie sich ganz plötzlich, ihm zu folgen. Ohne Aufenthalt ging es über Mailand nach Rom und Neapel, und abwechselnd in diesen beiden Städten hielt sie sich bis zum Dezember auf.

Wie sie in Rom, nur durch ihre geistsprühende Unterhaltung, die Zierde der geselligen Vereinigungen bildete, welche

---

1) vgl. auch Merlin II 82.

allabendlich in der Villa Medici bei Horace Vernet, dem damaligen Leiter der Académie de France, stattfanden, hat Legouvé geschildert, der im Herbst 1832 ebenfalls in Rom weilte. Besonders bezeichnend für die ganze Art der Künstlerin, und zugleich ein Beispiel für die tiefe Wirkung, welche sie auf ihre Hörer auszuüben wusste, ist folgendes aus Legouvés Erinnerungen. Mehrere Tage hatte man in jenem Freundeskreise vergeblich auf einen Vortrag der Malibran gewartet. Eines Nachmittags aber, als sie in derselben Gesellschaft einen Spaziergang durch den herrlichen Park einer römischen Villa machte, stieg sie plötzlich, ohne ein Wort zu sagen, über einige Stufen zu einer kleinen Terrasse hinauf und stimmte die Dianahymne „Casta diva“ aus Bellinis „Norma“ an: „Était-ce la surprise“, fährt Legouvé fort, „la singularité de cette mise en scène, le plaisir d'entendre dans un tel lieu cette voix, inentendue depuis quelque temps? Elle-même, fut-elle émue la première par son apparition sur cette sorte de piédestal? Nul ne peut le dire; mais ses accents, en se prolongeant sous la voûte des arbres, en se mêlant au bruit de l'eau, au souffle de l'air, à toutes les splendeurs de ce jardin, avaient je ne sais quoi de grandiose, qui nous saisit au cœur; les larmes nous coulaient à tous des yeux. Aperçue ainsi, au-dessus de nous, dans cet encadrement de ciel et de feuillage, elle nous faisait l'effet d'un être surnaturel; quand elle redescendit, son visage gardait encore une expression de gravité sérieuse, et nos premières paroles d'enthousiasme furent comme empreintes d'un respect religieux.“ (S. 259/60.)

Besonders wohl aber fühlte sich die Malibran in Neapel. Das war der rechte Tummelplatz für diese geniale Natur: wenn sie des Abends im Teatro del Fondo die grössten Triumphe feierte, liess sie tagsüber im Freien ihrem wilden Temperament die Zügel schiessen. Auch hier war Legouvé mit ihr zusammen. „Le poète oublie d'ajouter,“ knüpft er an Mussets Vers

Dans la mer en riant te jetant à la nage

an, „qu'elle ne savait pas nager“. — Wenn es eine „Verteidigung“ des Dichters gälte, so könnte man wieder Castil-Blaze „Schuld“

geben, in dessen erstem Artikel (S. 68) bei Gelegenheit eines ähnlichen Stückchens der Malibran zu lesen steht: „ . . elle . . va . . se jeter à la mer, nage comme un dauphin et rentre à son hôtel . ." — „Un jour," heisst es weiter bei Legouvé, „en plein golfe de Naples, dans une promenade qui devait se terminer par un bain, l'eau était si belle, l'air si pur, qu'elle n'eut pas la patience d'attendre qu'on fût arrivé plus près du bord, et, ouvrant tout à coup son manteau qui cachait son costume, elle se jette dans la mer. On s'étonne, on regarde, elle reparaît rose, riante, mais se soutenant très mal sur l'eau. „Mais, madame, c'est de la folie! Vous savez à peine nager!— Bah! répond-elle gaiement, je savais bien que vous ne me laisseriez pas noyer" (S. 249). Dass dies nicht ein vereinzelter Fall war, sondern dass solche plötzliche Bäder eine ganz gewöhnliche Erholung für die tollkühne Frau waren, zeigt die erwähnte Stelle bei Castil-Blaze und bei Mme Merlin Bd. I S. 214 u. Bd. II S. 83.

Aus Anlass des letzten längeren Aufenthaltes unserer Künstlerin in Neapel — es war während des Winters 1834/5 — erzählt Mme Merlin (I 254/5) folgende Episode, auf die sich offenbar Mussets Vers

Chantant la tarentelle au ciel napolitain

bezieht: „A la cime escarpée de ce mont," — es ist von einem Ausflug nach dem Monte Posilippo die Rede — „s'élève le couvent des Camaldules . . . Sur le plateau qui se prolonge au-devant du couvent, au bord d'un profond ravin, ayant à la droite le Mont-Vésuve, à gauche le vieux cratère de la Solfatara et au pied, le superbe amphithéâtre de la ville de Naples, avec son port, ses mille vaisseaux, ses innombrables barques de pêcheurs, et la mer scintillante qui se prolonge . . jusqu' à l' infini: c'est là, en face d'un si magnifique spectacle, que, par un beau jour du mois de mars, se trouvait Maria, accompagnée d'une bande joyeuse, venue pour y dîner et se livrer à de folles gaietés. On dansait la tarentella en ronde: au son du tambour de basque et des castagnettes se mêlait le refrain joyeux:

La la ra la, La la ra la, an!

Puis Maria chantait le couplet:

> Già la luna in mezzo al mare,
> Mamma mia, si salterà.
> L'ora è bella per danzare
> Chi è in amor non mancherà.

et les autres de répondre:

> La la ra la, la la ra la, an!

Mitten in den tollen Tanz hinein klingt plötzlich das Sterbeglöckchen vom Kloster herunter, und „Maria", durch diesen Ton schwermütig geworden, wendet sich zu dem Leichenbegängnis eines der frommen Brüder. Ihre Natur war reich an solchen Kontrasten und bedingte so die aussergewöhnliche Vielseitigkeit in der Kunst. Diese Gegensätze fasst auch der Dichter zusammen in den beiden letzten Versen der so inhaltreichen Strophe:

> Cœur d'ange et de lion . . .
> Espiègle enfant ce soir, sainte artiste demain,

im Hinblick sowohl auf das Theater wie das Leben.

Viel stärker noch lässt Musset im folgenden die rein menschlichen Vorzüge seiner Heldin neben den künstlerischen hervortreten. Was sie ihren Hörern bot, war nicht nur das Höchste, was man von einer Berufskünstlerin erwarten konnte: aus der Tiefe ihrer Empfindung schöpften die Tausende nicht nur äusserlichen Genuss, sondern das wahre Verständnis des Kunstwerkes und die reine Begeisterung, wie sie nur eine ideale Darbietung zu wecken vermag.[1]

Aussergewöhnlich waren denn auch die Dankesbezeugungen ihres Publikums, und Ovationen, wie sie der Malibran, ganz besonders in Italien dargebracht wurden, hat keine andere Künstlerin zu verzeichnen. Eine Aufzählung dieser Triumphe mannigfachster Art gehört nicht hierher. Es sei nur ein einziges Beispiel erwähnt, weil es eine treffliche Illustration bildet zu dem Vers

---

[1]) S. Merlin Bd. I S. 58.

Tu traînais à ton char un peuple transporté

und zugleich auch zu der Stelle in Str. 17:

Ainsi nous consolait ta voix . . .
Et tes chants dans les cieux emportaient la douleur.

Es handelt sich hier um einen Aufenthalt der Sängerin in Lucca während des Hochsommers 1835, da in ganz Oberitalien die Cholera wütete. M[me] Merlin berichtet darüber (II 38/9): „Malgré la crainte et l'inquiétude dont les Lucquois étaient saisis, ils retrouvaient toute leur joie en entendant de nouveau les divins accents de Maria: elle fut encore destinée, comme un génie bienfaisant, à calmer les angoisses de la peur, et à dissiper au moins pour un moment la terreur de la mort. A sa dernière représentation, l'impression qu'elle produisit sur le public fut telle, qu'après avoir couvert la scène de fleurs et fait voler une pluie de vers écrits sur les plus beaux papiers de couleur, les jeunes gens de la société dételèrent les chevaux de sa voiture et la traînèrent jusqu'à son habitation. Pendant cette marche triomphale, son écharpe, ses gants, les fleurs qu'elle portait lui furent enlevés et partagés parmi cette jeunesse délirante. L'entrée de la maison qu'elle habitait était encombrée de personnages de distinction qui venaient lui faire leurs adieux. A peine fut-elle chez elle, que le peuple, impatient et avide de la voir, fit retentir l'air d'acclamations. Elle parut alors à la fenêtre et, attendrie jusqu'aux larmes, elle adressa à la foule ses vœux et ses adieux . . . la musique militaire, les cris, les vivat remplissaient l'air . . .“

Diese beispiellosen Triumphe — und sie waren stets und allerorten gleich glänzend — wurden ihr um so leichter, da der Reichtum ihrer Fähigkeiten es ihr ermöglichte, überall das zu geben, was das Publikum gerade dort am meisten liebte. Wie in Neapel (Sommer und Herbst 1832, Winter 1833/34 und 1834/35) vor allem ihre Darstellung der Rossinischen Werke zündete, so gewann sie sich in Mailand, der Geburtsstadt der „Sonnambula“ und „Norma“ — sie spielte im Skalatheater

Herbst 1835 und Winter 1835/36 — die Herzen mit den Opern Bellinis. In England aber, welches sie seit 1829 fast jeden Sommer besuchte, zeichnete sich dieselbe Künstlerin vor allem durch ihre — Leonore in Beethovens „Fidelio“ aus, welche man über die der Schröder-Devrient stellte (s. Rev. des Deux Mondes v. 15. Juli 1835 S. 250). Ihre letzten Triumphe endlich feierte sie in Manchester als treffliche Oratoriensängerin. An die Namen, die hier genannt wurden, knüpfen sich nur einige der wichtigsten Daten aus dem Reiseleben der Künstlerin. Dazwischen liegen noch zahlreiche kürzere Gastspiele, besonders in kleineren Städten Italiens. In Madrid allerdings, welches Musset mit aufzählt, ist die Malibran, so viel ich sehen kann, nicht gewesen.

Der grossen Beliebtheit der Sängerin und ihren vortrefflichen Leistungen entsprach natürlich ein bedeutender materieller Gewinn: die Preise, welche ihr Unternehmer und Theaterdirektoren zahlten, waren, jedenfalls für die damalige Zeit, ungemein hohe. Von diesen grossen Reichtümern aber machte sie stets den schönsten Gebrauch. Die Bücher von Mme Merlin und von Treskow bieten dafür zahllose Beispiele. Es war etwas ganz Gewöhnliches, dass sie die Einnahmen eines Konzerts oder einer Vorstellung von vornherein für einen wohlthätigen Zweck bestimmte. „Maria ne quittait jamais une ville sans y laisser des souvenirs de sa bienfaisance, soit qu'elle donnât des concerts ou des représentations au bénéfice des pauvres, soit qu'elle allât à la découverte de misères cachées, d'infortunes ignorées. Très souvent, dans la matinée, elle consacrait plusieurs heures à faire une sorte de pèlerinage de charité, visitant les plus horribles réduits et consolant les malheureux.“ (Merlin I 245.) Deutlicher aber, als Zeugnisse aus dritter Hand, spricht für den edlen Sinn der Künstlerin einer ihrer hübschen Briefe (Merlin II 252 ff.). Er ist im Frühjahr 1830 von Calais aus geschrieben, wo Mme Malibran auf gutes Wetter zur Ueberfahrt nach England wartet. „. . . Demain il fera peut-être beau; mais je ne pars pas, car j'ai promis de rester, attendu qu'il y a ici une société souscrivante et que j'ai

promis de chanter à condition que l'on me permettra de faire une quête, et qu'on sera prévenu, pour avoir de l'argent dans les poches. J'espère que les pauvres n'y perdront rien." Am folgenden Tage schreibt sie weiter: „. . . L'influence de mon nom a eu tant d'ascendant sur les Calaisiens, qu'ils ont eu le temps d'annoncer à deux heures que le concert qui devait être d'abord entre souscrivants, aura lieu ce soir au théâtre où tout le monde sera admis, et je ferai ma quête. Ces pauvres gens ont tant souffert!!!! Comme je suis heureuse de pouvoir, à moi toute seule, leur procurer du pain . . .". Und am Abend: „Je rentre: vraiment, mon cher ami, vous auriez joui de voir les braves gens de Calais, dans l'enthousiasme le plus complet. A huit heures, j'ai été au concert dans la salle de spectacle : le concert n'ayant été annoncé, affiché, imprimé et publié qu'à deux heures, il est prodigieux d'avoir fait, moi, par ma quête, 387 francs de recette, sans compter ce que l'on a fait à l'entrée. C'est énorme! . . . Enfin, mon ami, j'ai été ravie d'être bonne aux pauvres de Calais qui ont pati, souffert, qui ont été plus que malheureux . ."

Qu'as-tu fait pour mourir, ô noble créature . . ?

ruft mit Recht der Dichter am Grabe dieser hochherzigen Frau, und an seine Frage schliessen sich nun jene Betrachtungen an, die uns als Mittelteil des Gedichtes schon oben beschäftigt haben. Da erscheinen zuerst einige der „grossen Namen", die der Tod binnen drei Jahrzehnten aus dem Buch der Lebenden gelöscht hat: zunächst Napoleon, Goethe und Byron, deren Einwirkung auf seine Generation unser Dichter in demselben Jahre 1836 zu Anfang der „Confession d'un Enfant du Siècle" so beredt geschildert hat, dann Schiller, der Musset von jeher neben Shakespeare als das höchste Ideal des Dichterberufes galt (vgl. den Brief an P. Foucher aus dem Jahre 1827, Œuvr. Compl. Bd. X S. 269), endlich der Naturforscher Georges Cuvier (gest. 1832) und André Géricault (gest. 1824), der kühne Vorläufer von Eugène Delacroix.

Aber nicht nur unter jenen Grossen, zu denen man be-

wundernd von ferne aufblickt, hat der Tod reiche Ernte gehalten. In allerletzter Zeit erst hat er auch so manches „φίλον κάρα“ in der Blüte der Jahre dem Dichter und seinen Freunden entrissen — Verluste, die an der Alten Vorstellung vom Götterneide gemahnen und an Menanders Wort:

Ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νέος.

Die Männer, die Musset hier nennt, mag er alle drei, wenigstens von Ansehen, gekannt haben. Es ist zunächst Léopold Robert (geb. 1794), der Maler der „Moissonneurs“ und jener „Pêcheurs de l'Adriatique“, die gerade im Jahre 1836 im Pariser Salon ausgestellt waren, und denen unser Dichter in einem besonderen Kapitel seines „Salon de 1836“ (Rev. des Deux Mondes v. 15. April 1836) Worte der höchsten Bewunderung gewidmet hatte. Hier erzählt er auch, wie er im Jahre 1834 in Venedig nahe daran war, die persönliche Bekanntschaft Roberts zu machen — nur die Rücksicht auf des unglücklichen Malers menschenscheues Wesen hielt den Dichter davon zurück, ihn aufzusuchen. „Cette main, Léopold, la tienne!“, so schliesst Mussets Salonbericht, „cette main qui a fait cela, briser le front qui l'avait conçu!“ Eine tiefe, hoffnungslose Liebe hatte Robert zur Verzweiflung getrieben: er tötete sich durch einen Schnitt in die Kehle am 20. März 1835.

Mit Vincenzo Bellini (geb. 1801) dürfte Musset vielleicht bei der Fürstin Belgiojoso zusammengetroffen sein, bei der auch der Komponist gerne verkehrte, obwohl ihn die ungezogenen Neckereien Heines manchmal verscheuchten (s. Mme Jaubert „Souvenirs“ S. 288[1]). Er starb zu Paris am 23. September 1835, gerade ein Jahr vor Mme Malibran. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass gerade sie sofort nach Bellinis Tode — sie weilte damals in Mailand — die Anregung gab zur Errichtung eines Denkmals, indem sie mit einem Beitrag von 400 Fr. den Grund zur Subskription legte (Treskow S. 30/1).

Auch Armand Carrel (geb. 1800), der charakterstarke

---

[1]) S. auch d'Alton-Shée „Mes Mémoires“ Bd. I S. 110/11.

Führer der republikanischen Opposition gegen das Julikönigtum, mag mit Musset in Berührung gekommen sein; zählte er doch, besonders als Leiter des „National", unter die namhaftesten Schriftsteller der Zeit. Er starb unter furchtbaren Qualen am 24. Juli 1836, nachdem ihn zwei Tage zuvor im Duell die Kugel Émile de Girardins in den Unterleib getroffen hatte.

Ein Trost und eine Hoffnung — so kehrt der Dichter nun wieder zu seiner Heldin zurück — war nach allen diesen Verlusten noch geblieben: auch sie ruht jetzt im Grabe. Es folgt nun, deutlich von Musset selbst ausgesprochen, ein Gedanke, auf den schon oben gegenüber einem Einwande Legouvés hingedeutet werden musste. Nicht hohe technische Vollendung geht mit dem Tode der Malibran unwiederbringlich verloren. Wunderbar ist allerdings auch, was sie hierin geleistet hat, und der Dichter erkennt es vollauf an: denn was sollte er mit „cet art que tu créais" meinen, wenn nicht jenes Ideal des Bühnengesanges, die Fähigkeit, alle technischen Mittel, über jede Schwierigkeit erhaben, nur wie unfehlbare Werkzeuge im Dienste des dramatischen Ganzen zu gebrauchen? Freilich diese Kunst hat unsere Sängerin in doppeltem Sinne „geschaffen", denn sie hat sie auf eine Höhe gebracht, die man früher nicht geahnt, und fast nur ihrem eigenen Verdienst hatte sie diesen Erfolg zu danken. Aber ein trefflicher Lehrmeister hat sie auf den Weg geleitet, und andere, denen sie ihn gezeigt, können ihr in Zukunft bis zu dem hochgesteckten Ziele folgen.

Dagegen liegt erst weit jenseits dieses Zieles das, was die Malibran thatsächlich erreicht hat, und was nur für sie erreichbar war. Denn, wie Börne sagte, „die Malibran, die hat Gott beurkundet mit der Unterschrift seiner Schöpfung, die kann Keiner nachmachen" (Ges. Schr. VIII 226). Ihr Genie, ihre Seele, die ihr die wunderbare Gabe verlieh, „Herz zu Herzen zu schaffen", das ist der wahre Verlust, den die Welt mit dem Tode der Malibran erlitten hat, und er ist unersetzlich. Sie hat in ihrer Kunst das Ideal verwirklicht, das Musset für die

Dichter in der „Nuit de Mai“ durch jenes berühmte Gleichnis symbolisiert hatte:

> Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps;
> Mais les festins humains qu'ils servent à leurs fêtes
> Ressemblent la plupart à ceux des pélicans.

Sie hat sich für die Kunst, für ihre Zuschauer geopfert.

Die Schönheit und Klarheit, mit der dieser Gedanke in den Strophen 19 ff. unseres Gedichtes ausgeführt ist, lässt keinen Zweifel und kein Nörgeln aufkommen. Aber man hat seine objektive Wahrheit und sogar seine Aufrichtigkeit bestritten. Ich denke hier an die unglaublich abgeschmackten Auseinandersetzungen, die Legouvé (S. 264) an die Strophen 19, 23 und 24 anknüpft. „Voilà certes d'admirables vers! La parole de Bossuet ne monte pas plus haut et ne va pas plus loin. Mais oserai-je le dire? Le poète ressemble ici à l'orateur et cette ode n'a guère qu'une vérité d'oraison funèbre. Non! la Malibran n'a pas plié comme un roseau sous l'étreinte de la Muse. Non, elle ne concentrait pas son génie dans un corps brisé. Non, elle n'est pas morte consumée par son âme, son génie et sa gloire. Sa gloire? Elle la portait légèrement. Son génie? Il était pour elle le flambeau qui éclaire, et non la torche qui dévore. Son âme? Elle avait une force propre qui la soutenait au lieu de l'abattre. Sans doute des larmes véritables coulaient de ses yeux quand elle chantait la romance du „Saule“; sans doute, c'étaient bien des cris insensés qui lui sortaient du cœur; mais sa joue n'en était pas amaigrie; sa main ne se posait pas chaque jour plus tremblante sur sa tempe; elle appartenait à cette virile race des Garcia, faite pour la lutte et la conquête! Ces créatures électriques ne s'épuisent pas plus à se répandre, qu'un foyer de lumière à rayonner. Elles vivent de ce qu'elles dépensent. Ce qui les tuerait, c'est le repos. La mort a saisi la Malibran en pleine puissance d'elle-même. Elle n'est pas morte d'enthousiasme, elle est morte d'une chute de cheval. Je n'hésite pas à opposer ainsi brutalement la prose à la poésie. Car, selon moi, c'est faire tort à ces organisations exceptionnelles que de vouloir les

ramener à une sorte d' 'unité poétique'. Elles sont plus riches que cela. Leur grandeur est dans leur complexité et dans leurs contrastes.“ Legouvé setzt diese Betrachtungen noch weiter fort und beruft sich auf allerlei nicht zutreffende Beispiele; dabei wird der Zusammenhang der Thatsachen immer verworrener, die Logik immer fragwürdiger, die Psychologie immer fadenscheiniger.

Es ist nun allerdings richtig, dass Mme Malibran im Juli während eines Aufenthaltes in England vom Pferde gestürzt war, und dass ihre Gesundheit dadurch sehr schwer erschüttert wurde. Auch Mme Merlin sagt (II 69): „. . Elle était frappée à mort. N'ayant pas été saignée immédiatement après sa chute, et n'ayant pris aucune précaution, pour en éviter les suites, elle ne tarda pas à ressentir les conséquences de cette imprévoyance.“ Castil-Blaze schreibt am Schluss seines zweiten Artikels: „Elle ne chercha point à prévenir les suites de ce coup, et continua de chanter le matin et le soir.“ Sie hatte bald nach dem Sturze in Belgien mehrere Konzerte gegeben und war dann, nachdem sie sich kurze Zeit auf ihrem Landgute bei Paris aufgehalten, nach England zurückgekehrt, um ihren Verpflichtungen in Manchester zu genügen.

Durfte also der Dichter, auch wenn er von dem Unglück wusste, von dieser Künstlerin sagen, dass sie, die sich selbst in jenen Wochen schwerster Gefahr nicht zu schonen vermochte, das Feuer der Leidenschaft für ihre Kunst verzehrt habe? Brauchte man die Bilder, in denen er dies ausgeführt, in der kindischen Weise, wie es Legouvé gethan hat, zu verzerren? Dazu kommt noch, dass Musset von dem Sturze vielleicht gar nichts wusste, als er das Gedicht schrieb. Der Unglücksfall wurde in Frankreich erst spät bekannt. Castil-Blaze fügt einen kurzen Bericht darüber seinem zweiten Artikel an, beginnend mit den Worten: „Au moment où je corrige l'épreuve de cet article de nouveaux renseignements m'arrivent.“ Dagegen hiess es im Anfang seines Nachrufes: „'Elle devait finir ainsi', disaient ses camarades, ses amis, qui, depuis quelque temps, la voyaient

parcourir l'Europe avec la vitesse d'un messager diplomatique . . . 'Elle devait finir ainsi', disaient ses admirateurs, effrayés de ses prodiges comme de ses folies d'artiste. Une telle activité, une telle dépense journalière, faisaient craindre une ruine complète . . Le cheval de Mazeppa sait éviter tous les écueils qui menacent sa tête, il franchit les abîmes prêts à l'engloutir; s'il s'arrête, c'est qu'il est mort; il tombe épuisé de fatigue." Die Nachschrift Castil-Blazes musste der Dichter, der sehr leicht den zweiten Artikel vor dem Druck gesehen haben kann, nicht gelesen, er konnte ihren Inhalt vergessen haben. Jedenfalls durfte man Alfred de Musset am allerwenigsten zutrauen, dass er von der Wahrheit wissentlich abgewichen sei, um eine „unité poétique" herzustellen!

Legouvé hat unserem Dichter ferner entgegengehalten: „Ces créatures . . ne s'épuisent pas . . . Elles vivent de ce qu'elles dépensent. Ce qui les tuerait, c'est le repos." Auch hierin kann man ihm nicht direkt Unrecht geben. Wiederum trifft er mit Mme Merlin zusammen, welche bei Gelegenheit der letzten Abreise nach England sagt (Bd. II S. 92): „Jusqu'alors son infatigable activité, jointe à l'ignorance où se trouvait le public de son accident, donna lieu au bruit qui se répandit, que Maria se mourait d'une maladie d'épuisement, comme si un corps nerveux, soutenu par une âme forte, pouvait s'éteindre à vingt-sept ans, tel qu'une lampe, faute de combustible. Loin de là, comme le phénix, elle se consumait, et renaissait chaque fois de ses propres cendres. Si quelque chose peut faire périr une nature d'élite, ce n'est pas l'action, c'est le repos." Wie Mme Merlin ferner erzählt, war die stereotype Antwort der Künstlerin, wenn ihre Freunde sie baten, sich Ruhe zu gönnen: „Non, vous vous trompez, vous ne connaissez pas ma nature: je ne puis pas préméditer le repos dans ma tête; il faut qu'il me devienne indispensable par l'excès de la fatigue. Je ne puis pas faire des économies de force, il faut que j'use ma vie à mesure que j'en ai la faculté, autrement elle m'étoufferait." Auch diese authentische Aeusserung bestätigt das, was Legouvé sagt. Spricht

aber bei Musset auch nur ein Wort dagegen? Ist bei ihm nicht zwischen, wenn nicht in den Zeilen, alles zu lesen, was Mme Merlin und Legouvé ausdrücklich sagen? Es ist ihm nicht eingefallen, prosaisch seiner Heldin nachträglich noch „Ruhe zu verordnen“, und das Wort „repos“ kommt überhaupt nicht vor. Wenn er aber in Str. 24 von einer „fatale ivresse“ spricht, so bezeichnet dies doch deutlich genug das „Verhängnis“, dass die Ruhe für die Seele der Künstlerin eben so unerträglich ist, wie für ihren Körper

le secret fardeau
Sous lequel ton beau corps plia comme un roseau.

Und wenn Musset dann fortfährt:

Il en soutint longtemps la lutte inexorable

so wird Legouvés Vorwurf vollends gegenstandslos.

Der Einwand, dass eine so eingehende Antikritik überflüssig sei, hat hier viel weniger Berechtigung als oben. Es handelt sich nicht sowohl darum, ob der Tod der Malibran wirklich durch den Sturz vom Pferde oder durch Ueberanstrengung im Dienste ihrer Kunst herbeigeführt worden ist, als vielmehr darum, ob man ohne Not einen Dichter der Unaufrichtigkeit beschuldigen und sein Werk in solcher Weise entstellen lassen darf. Und dann sind Legouvés Ausführungen nicht ohne bedenkliche Nachwirkung geblieben. Ein Schriftsteller von dem Rufe Pontmartins hat sie in seiner Besprechung des Legouvéschen Buches aufgegriffen, hat einige überaus engherzige formelle Ausstellungen hinzugefügt, und daraus ist etwa folgendes geworden, ein seltsamer Hymnus auf Legouvés Auseinandersetzung und eine erbauliche Kritik des Mussetschen Gedichtes („Souvenirs d'un vieux critique“ Bd. VII S. 57): „La voilà, Maria Malibran, la vraie, et non pas celle d'Alfred de Musset, dont les vers, trop vantés peut-être, me désolent (style Sarcey) par leurs métaphores incohérentes, leurs dures assonances et leurs rimes anémiques . . . M. Legouvé ne nous dit pas, mais nous laisse deviner que, dans ces stances célèbres, il n'y a pas un trait qui ne porte à faux. Lisez la page 264,

que je voudrais pouvoir citer tout entière. Quelle vérité! quelle ressemblance! Comment ne s'était-on pas aperçu plus tôt de tout ce qu'il y avait à la fois de vulgaire et d'absurde à nous représenter cette jeune femme, de la forte race des Garcia, morte, à vingt-sept ans, en pleine jeunesse, en pleine sève, en pleine vie, pour avoir mis trop de son âme dans ses rôles? . . . Il faut relire tout ce chapitre, lumineux, éloquent, entraînant, pathétique . . ." Hierzu sind allerdings weitere Bemerkungen nicht nötig.

Einen Unbefangenen vermag, wie mir scheint, Legouvé keineswegs so glänzend zu überzeugen, dass Musset in der Art, wie er das frühe Ende der Künstlerin erklärt, allzu weit von der Wahrheit abgeirrt sei, um so weniger, als der Dichter nicht allein steht. Schon oben wurden die ersten Worte aus dem Nachruf Castil-Blazes zitiert, der darin den Tod der Sängerin als eine unausbleibliche Folge der übermenschlichen Anstrengungen hinstellt. Hier ist ein Urteil von Delécluze, das bald nach dem ersten Auftreten der Malibran im Jahre 1828 niedergeschrieben wurde: es wird ihr die schönste Zukunft prophezeit, „si toutefois cette chanteuse a assez de force corporelle et de santé pour faire face à l'activité extraordinaire dont son âme et son imagination paraissent douées . ." („Souvenirs inédits de Delécluze" in der „Revue rétrospective" v. 1. Dez. 1889, S. 262). Noch interessanter ist eine Stelle aus dem Tagebuch von Eugène Delacroix. Sein merkwürdiges Urteil über die Malibran, das gewiss weder Musset noch Legouvé unterschrieben hätten, wird uns weiterhin noch beschäftigen. Der Satz, der hier aus dem Eintrag vom 27. Januar 1847 (über eine Unterhaltung mit Manuel Garcia, dem Bruder der Sängerin, Bd. I. S. 247) in Betracht kommt, ist folgender: „Quand la Malibran avait fini sa soirée, elle était épuisée: la fatigue morale se joignait à la fatigue physique, et son frère convient qu'elle n'eût pu vivre longtemps ainsi." Man sieht, Delacroix selbst dachte erst recht so. Weniger Wert ist auf die Uebereinstimmung Mussets mit Henri Blaze in dessen oben besprochenem Gedicht „Desdemona" zu legen. Denn einmal

liesse sich ihm, wie Musset, der Vorwurf machen, er habe nach einer „unité poétique“ gestrebt, und dann konnte er — sein Gedicht erschien schon am 1. Oktober — wohl gewiss noch nichts von dem Unglück gehört haben, das dem Leben der Malibran einen so schweren Stoss versetzte. Aber es mag immerhin erwähnt werden, dass auch er spricht von „le don fatal de l'âme et de la voix“, dass er ihren Gesang nennt

La fougueuse jument, haletante et ravie,
Qui, sur le sol mouvant, emportait votre vie.

Blazes Gedicht gilt ja fast ausschliesslich der Rolle der Malibran, deren sich auch Musset am ehesten erinnert, wenn er an einem einzelnen Beispiel zeigen will, wie das Feuer der Leidenschaft für ihre Kunst die grosse Sängerin wahrhaft verzehrte: es ist die Desdemona in Rossinis „Otello“. Diese wunderbare Schöpfung der Malibran versetzte fast alle ihre Hörer in das höchste Entzücken. Die ganze Kunst einer solchen Darstellerin muss in der That dazu gehört haben, in dem Rossinischen „Otello“, dessen Textbuch Börne „dumm bis zur Genialität“ nennt (Ges. Schr. VIII 229), die Figur der Desdemona zu so ergreifender Wirkung zu bringen, wie es der Malibran offenbar gelungen ist. Auch Musset sagt über das Libretto („Débuts de Mlle Garcia“ Œuvr. Compl. Bd. IX S. 370): „Il est curieux de voir jusqu'à quel point on a pu si peu et si mal faire d'une pièce de Shakespeare . . .“ Anders urteilte man damals, urteilte auch Musset, über die Musik, die er schlechthin für ein Meisterwerk erklärt (a. a. O. S. 370). Von dem Weidenlied speziell meint er: „La romance du 'Saule' est la poésie même; c'est l'inspiration la plus élevée d'un des plus grands maîtres qui aient existé.“ Aber es scheint fast, als ob der Dichter hier der Komposition eine Wirkung zugeschrieben habe, die eigentlich ein Verdienst der grossen Künstlerin war, von welcher er sie so oft gehört hatte. Heute wenigstens kann man sich bei den reichlichen Koloraturen, welche die ziemlich dürftige Erfindung in diesem Stück kaum verdecken, des Eindruckes nicht erwehren, dass auch hier bei jeder weniger vol-

5



lendeten Künstlerin „die Empfindung in Zweiunddreissigstel zerstieben" musste, wie es nach Mussets treffendem Ausdruck (a. a. O. S. 375) in so manchen anderen Arien der Fall ist. Wie tief aber jener Vortrag der Malibran auf Musset wirkte, hatte schon im Jahre 1830 sein Gedicht „Le Saule" gezeigt, in welchem ihn das Weidenlied zu den herrlichen Versen begeisterte:

Fille de la douleur! harmonie! harmonie! . . .,

die er später in „Lucie" wieder aufgenommen hat. Wenn man auch nicht das Recht hat, mit dem Herausgeber der bereits[1] erwähnten Auswahl „L'Œuvre d'A. de Musset . . ." (S. 79) geradezu in Georgina Smolen, der Heldin des „Saule", die Malibran zu erblicken, so ist es doch sehr wahrscheinlich, dass gerade sie mit diesem Liede dem Dichter so ans Herz gegriffen hatte.

Trotz der altmodischen Aeusserung Legouvés (S. 254): „Je ne dirai . . pas de Mme Malibran qu'elle fut une grande tragédienne, elle était trop grande cantatrice pour cela, et son art la condamnait trop souvent à subordonner son jeu à son chant . ." muss doch die Malibran, ganz besonders im „Otello", sich als vollendete Tragödin gezeigt haben.[2] „Die Malibran ist die grösste Schauspielerin, die ich je gesehen", schreibt Börne in einem Brief über ihre Desdemona (Ges. Schr. VIII 226 ff.), in dem er vor schwärmerischer Begeisterung fast zum Dichter wird: man muss diesen Brief lesen, um sich einen Begriff zu machen von der elementaren Wirkung, welche die grosse Künstlerin in dieser Rolle auf ihre Hörer ausübte. Da ist kein Superlativ zu stark, keine Metapher zu erhaben. Aber um die Rossinische Musik, meint Börne übertreibend, kümmere sie sich wohl eben so wenig, wie er. Sie gab eben Shakespeares Figur, und zwar in einer sehr originellen Auffassung: „. . on eût dit", sagt Musset („Débuts de Mlle Garcia" a. a. O. S. 372), „qu'elle mettait en action ce mot d'Othello débarquant et embrassant

---

[1]) s. oben S. 33.

[2]) S. Merlin I 104.

sa femme: 'O ma belle guerrière!'[1] et cette fière parole devait plaire, en effet, à son ardent génie." Obgleich die geistvolle Künstlerin gewiss schon früh selbst Shakespeares „Othello" studiert hatte — spielte sie doch schon in America die Desdemona mit grösstem Erfolg — mag es dennoch richtig sein, dass sie namentlich dem Vorbilde der grossen englischen Tragödin Henriette Smithson, welche sie wohl im Jahre 1828 in Paris hatte spielen sehen, viel verdankte. Darauf hat J. Janin in einem Nachruf für Henriette Smithson-Berlioz hingewiesen (s. Hector Berlioz „Mémoires" S. 447).

Die geistig so fein durchdachte Desdemona der Malibran war aber auch äusserlich mit der grössten Liebe und Sorgfalt ausgestaltet, und es wäre nicht richtig, daran etwa auf Grund des Verses

Que ne t'occupais-tu de bien porter ta lyre?

zu zweifeln. Gerade diese Worte legen ein recht hübsches Beispiel nahe: Mme Merlin erzählt (I 111), dass die Künstlerin Harfe spielen lernte, um sich bei dem Weidenliede selbst zu begleiten; Bériot schenkte ihr zu dem Zwecke ein sehr schönes Instrument.

Allerdings galt bei ihr die Rücksicht auf Aeusserlichkeiten niemals etwas, sobald die dramatische Wahrheit ins Spiel kam. Sie ging ihr über alles, und ihr zu Liebe durchlebte sie faktisch auf der Bühne alle jene Erregungen, welche die tragischen Gestalten forderten. Eine ganze Reihe ergreifender Anekdoten, besonders über ihre Desdemona, zeigen, wie sie, von ihrer Rolle mitgerissen, sich und ihre Umgebung völlig vergass. Wenn Blaze von ihrem Spiel im dritten Akte sagt:

[Nous] te confondions tous, en nos sombres idées
(Tant étaient vrais et beaux les gestes de ton corps,
Tant les pleurs qui tombaient de tes yeux par ondées
Coulaient naïvement à terre et sans efforts),
Avec Desdemona l'épouse de Venise,
Que le Maure brutal étouffe en ses transports ,

wenn Musset von „vrais pleurs" spricht, so sind das durchaus

[1]) „O, my fair warrior." — Othello II 1.

keine poetischen Uebertreibungen. Man höre nur Börne, der in jenem enthusiastischen Briefe über die Desdemona schreibt (S. 227): „Dieses Weinen, dieses Weinen ohne Thränen habe ich nie gesehen, möchte ich nie sehen im Leben. Als ihre Thränen zu fliessen anfingen, war mir die Brust wie erleichtert.“ Mme Merlin fragte die Künstlerin einmal, wie es ihr möglich sei, wirkliche Thränen zu vergiessen, ohne dass die Schönheit ihres Gesanges dabei im geringsten leide. Naiv antwortete ihr die Malibran, sie habe dafür niemals besondere Studien gemacht, aber in ihrer Kinderzeit habe sie oft beim Unterricht die Strenge des Vaters zu Thränen gebracht, während sie, in steter Angst vor einem Fehlton, ihre Lektion weitersingen musste.[1] Genau so wahr und ergreifend, wie ihre Thränen in der Szene des Weidenliedes, war in der darauffolgenden die Todesangst vor dem wütenden Gatten. „Le public napolitain, habitué . . à voir cette scène en partie supprimée, fut tout surpris en présence des angoisses d'une femme qui un moment après avoir, dans son désespoir, provoqué la mort, en a peur ensuite et cherche à la fuir par toutes les issues. La manière dont Maria jouait cette scène n'était peut-être pas toujours convenable, mais elle était d'une admirable vérité. Je me rappelle qu'un jour où on lui conseillait devant moi de ne pas tant courir pour fuir Otello lorsqu'il la cherche pour la tuer, elle répondit: 'Vous avez raison, ce *n'est pas beau*, mais une fois que je suis à mon rôle, je ne songe plus à l'effet que je produis . . . Dans ce moment j'ai peur, véritablement peur, et j'agis comme je le ferais si j'étais poursuivie par un assassin'.“ (Merlin I 207).

Aber für dieses leidenschaftliche Streben, immer und überall nur die Wahrheit zum höchsten Gesetz der Darstellung zu machen, fand sie bei vielen ihrer Hörer kein Verständnis, und so kam es, dass ein Teil des Publikums eine andere Sängerin, selbst in der Rolle der Desdemona, vorzog, eben jene Pasta, von der Musset in Str. 22 spricht. Es dürfte sich aus verschiedenen

---

[1]) S. Merlin Bd. I S. 20/1.

Gründen lohnen, auf diese Stelle und auf den Gegensatz zwischen den beiden Sängerinnen etwas näher einzugehen.

Zunächst würde man einer grossen Künstlerin, wie es Giuditta Pasta gewiss war, Unrecht thun, wenn man auf Grund dieser kurzen Erwähnung über sie urteilen wollte. Dass unser Dichter selbst keine geringe Meinung von ihr hatte, zeigen Stellen in seinen beiden Artikeln über Pauline Garcia, wo er sie als ebenbürtig direkt neben die Malibran stellt (Œuvr. Compl. Bd. IX S. 363 und 368). Andere begnügten sich damit nicht: Henri Blaze, derselbe, der, wie wir annahmen, dem Andenken der Malibran das Gedicht „Desdemona“ gewidmet hat, spricht in einem offenen Briefe an Rossini (Rev. des Deux Mondes v. 1. Okt. 1844, S. 172) sehr ausführlich über die Pasta, und es seien daraus folgende wesentliche Stellen mitgeteilt — sie sprechen, wie mir scheint, eher für Musset, als für Blaze —: „Vous vous souvenez, maître, de la Pasta dans ce rôle, car c'est d'elle qu'il faut parler sans fin lorsqu'il s'agit de la vraie Desdemona. La Malibran, poétique, ardente, passionnée à l'excès, mais trop souvent ravie à son insu par la fougue de sa nature bondissante (il y avait de la panthère dans cette organisation déliée et souple, dans cette narine dilatée, dans cet œil de feu), la Malibran sacrifiait presque toujours l'ensemble aux détails. La Pasta seule me semble avoir saisi et fixé à jamais le côté classique de votre création, le contour; et s'il m'était permis de m'exprimer ainsi, je dirais que l'une en fut la vignette anglaise, l'autre le marbre . . . La voyez-vous encore, cher maître, avec sa taille imposante, son grand air, ses traits si mobiles, où tant de passions et d'orages éclataient, toujours beaux dans la douleur comme dans la joie, dans la colère comme dans le dédain, dans les larmes du désespoir et dans les angoisses de la mort? Pas un mouvement qui n'eût sa loi, pas un regard, pas un geste qui ne fût à sa place, rien de conventionnel, partout l'inspiration du moment, et cependant partout aussi le calcul et la réflexion, l'art en un mot tel qu'on se l'imagine, l'idée qu'on se fait de la muse tragique . . . Vous rappellerai-je sa

pose inimitable et son intelligence de la situation dans la scène du 'saule', ainsi que ce grand secret qu'elle possédait de se draper magnifiquement à deux reprises sur sa couche, une fois pour le sommeil, l'autre pour la mort; tantôt la tête appuyée sur son bras, de manière à laisser voir au public sa main, qu'elle avait très belle, tandis que l'autre bras descendait mollement sur sa hanche; tantôt échevelée, la tête et les bras pendant hors du lit, où reposait le reste de son corps? . . ."

Diese Vergleichung der beiden Künstlerinnen, die Blaze schon früher einmal in ähnlichem Sinne ausgeführt hatte,[1] legt bereits den Gedanken nahe, dass der Gegensatz, welcher die Pasta und die Malibran trennt, kein anderer, kein geringerer ist, als der zwischen der klassischen und der romantischen Auffassung. Legouvé bestätigt diese Vermutung, er sagt von der Malibran (S. 240): „Quel fut le trait distinctif de son talent? La date de son début à Paris peut nous aider à le trouver. Elle y arriva vers 1829, c'est-à-dire en pleine révolution poétique, dramatique, pittoresque et musicale. 'Hernani', 'Freischütz', les symphonies de Beethoven, le 'Naufrage de la Méduse', avaient déchaîné, dans le domaine de l'art, des puissances et des orages inconnus; l'atmosphère y était toute chargée d'électricité. Eh bien, la Malibran fut le représentant de cet art nouveau, comme la Pasta avait été l'interprète sublime de l'art classique. Même dans les œuvres de Rossini, la Pasta mêlait à l'émotion une dignité, une gravité, une noblesse qui la rattachaient à l'ancienne école. Elle était vraiment la fille de Sophocle, de Corneille, de Racine; la Malibran fut la fille de

---

1) Rev. des Deux Mondes v. 1. Januar 1837, S. 114: „. . Il y a dans ce troisième acte d''Otello' deux ombres qui s'y promènent comme sous les marbres d'un palais vénitien, et qui feront longtemps encore le désespoir de toutes les cantatrices. Sitôt la romance du 'Saule', l'une d'elles apparait imposante et sévère, et comme la douleur antique, pleine de sérénité dans sa tristesse. Aux accords métalliques de la dernière scène, l'autre accourt, exaltée et palpitante, toute noyée dans ses cheveux et dans ses pleurs."

Shakespeare, de Victor Hugo, de Lamartine, d'Alfred de Musset. Son génie était tout de spontanéité, d'inspiration, d'effervescence. . ."

Natürlich sind solche Unterscheidungen cum grano salis zu nehmen. So war Stendhal, den gewiss niemand als Klassizisten bezeichnen wird, ein enthusiastischer Verehrer der Pasta.[1] Er nennt sie „le plus grand talent tragique que j'aie jamais connu."[2] Allerdings sagt uns Stendhal nicht, ob er die Malibran gehört hat, und was er über sie denkt. Eugène Delacroix aber, der Führer der Romantik in der Malerei, stellt die Malibran ganz ausdrücklich weit unter die Pasta: „ . . . Elle arrivait . . à des effets très énergiques et qui semblaient très vrais, mais il lui arrivait aussi d'être exagérée et déplacée, par conséquent insupportable. Je ne me rappelle pas l'avoir jamais vue 'noble'. Quand elle arrivait le plus près du sublime, ce n'était jamais que celui que peut atteindre une bourgeoise; en un mot elle manquait complètement d'idéal. Elle était comme les jeunes gens qui ont du talent, mais dont l'âge plus bouillant et l'inexpérience leur persuadent toujours qu'ils n'en feront jamais assez; il semblait qu'elle cherchât toujours des effets nouveaux dans une situation. Si l'on s'engage dans cette voie on n'a jamais fini: ce n'est jamais celle du talent consommé; une fois ses études faites et le point trouvé, il ne s'en départ plus . . . C'était le propre du talent de la Pasta . . . Le talent de l'acteur a cela de fâcheux qu'il est impossible, après sa mort, d'établir aucune comparaison entre lui et les rivaux qui lui disputaient les applaudissements de son vivant. La postérité ne connaît d'un acteur que la réputation que lui ont faite ses contemporains, et pour nos descendants la Malibran sera mise sur la même ligne que la Pasta, et peut-être lui sera-t-elle préférée, si on tient compte des éloges outrés de ses contemporains. Garcia[3], en parlant de cette dernière, la classait dans les talents froids

---

1) Ebenso auch Victor Jacquemont: vgl. seine „Correspondance" Bd. I S. 12ff., S. 41.

2) Souvenirs d'Égotisme p. p. Cas. Stryenski, S. 87.

3) s. oben S. 64 — es handelt sich hier um denselben Tagebucheintrag (27. Januar 1847).



et compassés, 'plastiques', disait-il. Ce plastique, c'était l'idéal qu'il eût dû dire." Dieses überaus harte Urteil des Romantikers Delacroix — so weit ich sehen kann, steht es einzig da — stösst jedoch Legouvés Behauptung, dass die Malibran eine geniale Künstlerin ganz besonders im romantischen Sinne gewesen sei, noch nicht ohne weiteres um. Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass Delacroix durch reaktionäre Ansichten auf anderen Kunstgebieten gewissermassen die „romantischen Sünden" seiner Palette „wieder gut zu machen" strebte.[1]

Kann man also wirklich der Anschauung Legouvés beitreten, so wäre das wiederum — und darauf sollte die eingehende Erörterung des Für und Wider hinaus — ein kleiner Beitrag zur Beantwortung einer Frage, die in der Litteraturgeschichte immer noch verschieden betrachtet wird. Man erklärt Alfred de Musset nicht selten geradezu für einen Reaktionär gegenüber den Bestrebungen der Romantiker. Auch die neueste Darstellung in dem Buche von Söderman hinterlässt, wie mir scheint, wieder diesen Gesamteindruck. Man misst aber bei dieser Auffassungsweise dem Widerstand Mussets gegen den reichen Reim und gegen einige andere Aeusserlichkeiten, welche die Jünger Victor Hugos auf ihre Fahne geschrieben hatten, entschieden zu viel Bedeutung bei. Sind nicht Kundgebungen, wie unser Gedicht, viel wichtiger? Und hier zeigt Musset gewiss keine antiromantischen Anschauungen.[2] Sein Urteil über die beiden Künstlerinnen, die man als Repräsentantinnen der Gegensätze bezeichnet hat, beweist vielmehr das Umgekehrte.

Ihre Rivalität hatte besonders auch in Mailand einen Schauplatz gefunden: im März 1834 entrang hier die Malibran mit ihrer Norma die Palme der älteren Künstlerin, für welche Bellini die Rolle geschrieben hatte. Sie selbst war übrigens

---

[1]) S. V. Hugo raconté par un témoin de sa vie, Œuvr. Compl. Bd. 70 S. 88, Gautier, Histoire du Romantisme[3] S. 202, A. Houssaye, Les Confessions Bd. I S. 301, Grenier, Souvenirs littéraires S. 336, besonders Jaubert, Suvenirs S. 49.

[2]) Man betrachte daraufhin auch etwa die Namen in der Totenschau, Str. 13 und 15.

die allerletzte, die die grossen Vorzüge der Pasta unterschätzt hätte. Ein schöner Beweis, wie frei von Neid sie der gefährlichen Nebenbuhlerin gegenüber war, ist ein Brief, den Mme Merlin (II 274) mitteilt: sie hat in Bologna die Pasta als Norma gehört und spricht sich über die Persönlichkeit wie über die Künstlerin sehr anerkennend aus.

Und doch waren ihr jene glänzenden Siege nicht gleichgültig. Sie schätzte den Beifall des Publikums keineswegs gering, und mit Recht konnte ihr der Dichter zurufen:

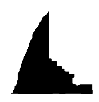
Quel rêve as-tu donc fait de te tuer pour eux?
Quelques bouquets de fleurs te rendaient-ils si vaine . . .?

Auf der Bühne war ihr der Applaus eine unentbehrliche Aufmunterung. Auch hierüber giebt es wieder allerlei Anekdoten. Mme Merlin erzählt (I 210), die Malibran habe den König von Neapel gebeten, zu ihren Vorstellungen nicht ins Theater zu kommen, weil in seiner Gegenwart nicht geklatscht werden durfte. Der König ging darauf allerdings nicht ein, versprach ihr aber, bei ihrem Erscheinen auf der Bühne das Zeichen zum Applaus zu geben, und am Abend erinnerte sie, in der Coulisse stehend, die Majestät an die eingegangene Verpflichtung. Börne schreibt einmal, nachdem er von ihr die Zerline gesehen, die ihr nicht immer gelungen zu sein scheint[1]: „Ein Bekannter, der während der Vorstellung hinter der Scene war, erzählte mir, die Malibran hätte nach ihrem Abtreten geweint, weil sie nicht genug applaudiert worden, und sie weine immer, wenn sie kälter als gewöhnlich aufgenommen werde. . .“ (Ges. Schr. IX 47.)

Ganz besonders liebte sie die Blumenspenden, die ihr denn auch stets in reichstem Masse dargebracht wurden. Mme Merlin erzählt darüber einiges (I 79/80). Sie meint sogar, bei einer Benefizvorstellung der Malibran (31. März 1828), in welcher sie die Desdemona spielte, sei der Gebrauch des Blumenwerfens zum ersten Male auf der Pariser Bühne erschienen.

---

[1]) vgl. Journal des Débats v. 6. Sept. 1829, Castil-Blaze ebenda 24. März 1829; dagegen derselbe Journal des Débats v. 7. Dez. 1829 und „Opéra Italien“ S. 360.



Aber trotz allen Ovationen blieb das Publikum auch diesem Liebling nicht unwandelbar treu, und nicht ohne einiges Recht beantwortet Musset seine Frage

Connaissais-tu si peu l'ingratitude humaine?

mit den Worten:

Tu connaissais le monde, et la foule et l'envie.

Die Undankbarkeit des Publikums hatte sie zu Anfang des Jahres 1832 aus Paris vertrieben. Das Glück, welches ihr die Verbindung mit Bériot gewährte, wurde durch mancherlei Kränkungen jäh gestört. „Combien de femmes m'envient!" schreibt sie an Legouvé im April 1831. „Qu'ont-elles à m'envier? C'est ce malheureux bonheur. Savez-vous? Mon bonheur, c'est Juliette! il est mort comme elle, et moi je suis Roméo, je le pleure (S. 274/5). Man erlaubte sich, über ihr Verhältnis zu Bériot abzusprechen, die Salons der vornehmen Gesellschaft, in denen sie bis dahin einer der beliebtesten Gäste gewesen war, wurden ihr verschlossen, mehrere ihrer Freundinnen waren engherzig genug, den Verkehr mit ihr abzubrechen. Mme Merlin weiss (Bd. I S. 185 ff.) genug zu berichten von dem seelischen Schmerz, den die Künstlerin damals litt, ganz besonders, als der Klatsch auch ins Publikum gedrungen war, und als man ihre Leistungen mit Kälte und Gleichgiltigkeit aufnahm. Selbst eine so unwürdige Beschuldigung, wie die der Trunksucht, blieb ihr nicht erspart, und viele ihrer Zeitgenossen glaubten daran.

Solchen Angriffen aber suchte die edle Künstlerin in keiner Weise zu begegnen, sie liess sie mit vornehmem Gleichmut über sich ergehen (s. Treskow S. 79), als hätte sie geahnt, dass bald ein tragisches Geschick sie verklären und auch ihrer Lebensführung die gebührende Gerechtigkeit verschaffen werde. „. . L'idée de la mort lui était souvent présente. Elle disait toujours qu'elle mourrait jeune. Parfois, comme si elle eût senti tout à coup je ne sais quel souffle glacé, comme si l'ombre de l'autre monde se fût projetée dans son imagination, elle tombait dans d'affreux accès de mélancolie, et son cœur se noyait dans un déluge de larmes. J'ai là, sous les yeux, ces mots écrits par elle: 'Venez

me voir tout de suite! J'étouffe de sanglots! Toutes les idées funèbres sont à mon chevet et la mort à leur tête!'" (Legouvé S. 267). Er war nahe am Ziel, der standhafte Liebhaber aus dem Blazeschen Gedicht.

A force de le voir et de toujours l'entendre,
Ton âme s'est laissée aller de son côté;
Et lorsque dans la nuit il est venu te prendre,
A lui tu t'es livrée avec sérénité;
Et quoiqu'il eût laissé, de son corps de squelette,
Tomber le blanc manteau de l'époux africain,
. . . .
Et qu'un simple linceul revêtît son corps nu,
Tu t'es mise à sourire et tu l'as reconnu;
Tu t'es sur ton séant levée en sa présence,
Et tes grands yeux alors, éteints par la douleur,
Ont repris tout à coup leur belle transparence,
Et jeté de nouveau les flammes de ton cœur . .
Alors, ta belle voix limpide, dont la fièvre
Avait séché le flot en tes poumons taris,
Est venue un moment murmurer sur ta lèvre
Un murmure ineffable et que nul n'a compris,
Pareil au bruit du vent sur les gazons flétris.
Puis l'étrange concert grandissant comme l'onde,
Une vague musique élevée et profonde
S'est partout répandue avec profusion;
Et toi, dans le moment de l'inspiration,
Ta force des grands jours s'est toute ranimée,
Pour embrasser la Mort qui t'avait tant aimée.

Die letzten Verse Blazes beziehen sich wohl auf jenen Abend, an dem die Malibran zum letzten Male sang, und ihn hat ja auch Musset bei seiner 25. Strophe im Sinn. Es war am 14. September. Seit vier Tagen weilte die Sängerin in Manchester, wo ein grosses Musikfest gefeiert wurde. An drei aufeinanderfolgenden Tagen hatte sie morgens in einem geistlichen Konzert in der Kirche und abends in einem Theaterkonzert mitzuwirken. Obwohl schwer krank — sie litt an den Folgen eines der Nervenanfälle, wie sie seit dem verhängnisvollen Sturz häufiger eintraten — hatte sie es mit Aufbietung aller Kräfte fertig gebracht, an den ersten beiden Tagen ihrer Pflicht zu genügen.

Am Abend des zweiten hatte sie mit einer Mme Caradori ein Mercadantesches Duett zu singen — und hier muss noch einmal die begeisterte Biographin das Wort erhalten, um den Eindruck jenes Schwanengesanges der Künstlerin wiederzugeben. „Comme la flamme devient plus éblouissante au moment de s'éteindre, la voix de Maria était pure et diaphane plus que de coutume: la mélancolie touchante de ses chants, son visage expressif et pâle semblait inspiré par une âme prête à s'envoler au séjour de béatitude céleste. A la fin du duo, le public, entraîné, enivré par tant de charme et de beauté, oubliant l'état de souffrance de la pauvre Maria, redemande avec une sorte de délire le même morceau. Le son des applaudissements comme un coup électrique frappe au cœur de Maria . . . Ses joues se colorent, elle lève la tête plus haut, ses yeux brillants d'un feu ardent se portent çà et là dans la salle; alors prenant une attitude noble qui semblait répondre à un sentiment surnaturel, elle recommença le duo . . . sa voix était tonnante, son âme semblait se porter sur chaque son et le soutenir par sa propre puissance, soit qu'imitant les harmonies célestes, elle les glissât doucement, soit que, par de fortes vibrations, elle voulût essayer, pour la dernière fois, toute la puissance de cette vie passionée dont Dieu lui avait fait présent dans un beau jour. C'est ainsi que, retrouvant pour un instant une nouvelle vie dans la sympathie du public, comme une balle part, bondit et retourne à la main qui vient de la lancer, elle lui rendit dans ces derniers chants la flamme instantanée et vive qu'il avait excitée en elle. Riche plus que jamais de toutes ses beautés, la pauvre créature s'offrait en holocauste, au moment de mourir, finissant ainsi sa tâche d'artiste incomparable, et recueillant pour la dernière fois le prix dû à tant de talent et à tant d'abnégation! . . ." (Merlin S. 97/8). Kaum hatte Mme Malibran den Saal verlassen, als sie in einen Nervenkrampf verfiel. Der Arzt schritt zum Aderlass, und als Bériot, der ahnungslos auf der Bühne die nächste Programmnummer ausgeführt hatte, mit dem treuen Lablache eintrat, bot sich ihnen der traurige Anblick, an den

Mussets Strophe so lebhaft erinnert: „La Malibran assise sur un grand fauteuil, les deux bras nus et pendants, les yeux fixes et vitreux, le visage blanc comme du marbre et les deux veines ouvertes! Le sang qui coulait lentement le long de ses bras la faisait ressembler à une victime.“ (Legouvé S. 270). Am nächsten Tage machte sie wieder den Versuch, im Konzert zu singen (Treskow S. 53), aber sie musste, noch ehe sie aufgetreten war, nach Hause gebracht werden: neue Nervenanfälle warfen sie auf das Krankenlager, von dem sie sich nicht mehr erheben sollte.

Wie eine herrliche Grabinschrift für die erhabene Künstlerin klingen die beiden Schlussstrophen Mussets. Die schönen Anfangsworte

Oui, oui, tu le savais et que dans cette vie
Rien n'est bon que d'aimer, n'est vrai que de souffrir . . .

sind ihr so recht aus der Seele gesprochen. Sie rief sich und ihren Freunden oft in die Erinnerung zurück, was sie alles den Leiden zu verdanken hatte, an denen es ihrem Leben wahrlich nicht gefehlt. Ihre harte Jugend, die Unglückszeit nach ihrer ersten Heirat und später die Enttäuschungen im Beruf hatten ihrer Seele jene Heroengrösse gegeben, mit der sie die Heldinnen der Bühne so wunderbar zu beleben wusste. Und wenn sie die Leiden mitunter niedergedrückt und verbittert hatten, so hatte sie Trost gesucht und stets gefunden in der zwiefachen Liebe, die ihr Leben ausfüllte, der Liebe zu ihrem Gatten und für ihre Kunst. Diese „göttliche Liebe“ aber, für die sie in den Tod gegangen ist, hat ihr noch weit mehr gewährt: durch Sängers Mund gepriesen sichert sie ihr die Unsterblichkeit.

Einen grossen Teil von dem Inhalte dieses reichen Lebens hat der Dichter verewigt, bis zu dem Augenblick, wo der Tod die Hand des längst ersehenen Opfers ergriff, um sie nicht mehr loszulassen. Seine Andeutungen ausführend konnten und mussten wir uns zahlreiche Einzelheiten zum Ruhme seiner Heldin ins Gedächtnis rufen. Und trotzdem ist hier bei weitem noch nicht alles gesagt. Aber es ist auch nicht der Ort, an den eine solche erschöpfende biographische Erzählung gehörte. Selbst

wenn sie uns nicht schon anderwärts im Zusammenhange geboten wäre, könnte sie in diesen Ausführungen, die nur dem Gedichte Mussets ihre Entstehung verdanken und sich daher im Kreise seiner Gedanken zu halten haben, keinen Platz finden. Nur einige kurze Bemerkungen mögen dem Gesagten eine Abrundung geben, wie sie dem Interesse an der Person der Malibran entspricht, das nun einmal Mussets Gedicht in jedem Leser erweckt.

Wenn wir zunächst an die Bühnensängerin denken — und sie hat ja Musset hauptsächlich gefeiert — so müssen hier noch als besonders oft gepriesene Leistungen der Malibran einige Rollen aus Rossinischen Opern genannt werden, die uns heute ziemlich fern liegen: die „Cenerentola“ und die beiden für „contralto“ geschriebenen Rollen des Arsaces in der „Semiramis“ und des Tancred. Auf weniger Entlegenes, wie Bellinis „Sonnambula“ und „Norma“, und auf „Fidelio“ kurz hinzuweisen, boten schon die Bemerkungen zum Gedicht Gelegenheit. Hier wurde auch erwähnt, dass die Malibran eine eben so treffliche Oratoriensängerin war. Aber ihr Interesse und ihre Liebe für die Musik war nicht einseitig auf das beschränkt, was ihr der Beruf nahe brachte. Dass sie auch ihre Mussestunden gern dieser Kunst weihte, bezeugt eine Reihe kleinerer Gesangskompositionen, unter denen sich einige recht anmutige Stücke finden.

Erlaubte ihr ein hervorragendes Sprachtalent, in den verschiedensten Sprachen zu singen und ihren Gesprächen, deren originelle Gedanken oft gerühmt worden sind, jedes beliebige Gewand zu geben, so veranlasste es sie zugleich, sich mit den hervorragenden Werken aller Litteraturen zu beschäftigen (Treskow S. 113). Zu diesen Vorzügen des Geistes gesellten sich die des Herzens, die ja auch im Gedichte verherrlicht sind, gesellte sich ihre körperliche Schönheit[1] und vor allem ihr reizendes

[1]) Vgl. Merlin Bd. I S. 168, Treskow S. 13, 76, 88, Rev. de Paris S. 143/4. Die oben S. 50 zitierte Aeusserung Börnes, die dem zu widersprechen scheint, ist vielleicht nur um des schillernden Kontrastes willen so scharf formuliert.

Wesen in Verkehr und Unterhaltung, von dem uns eine Reihe ihrer hübschen Briefe bei Mme Merlin und bei Legouvé ein schwaches Bild giebt — so war sie „eine Realisation der poetischen Träume von einem vollkommenen Weibe“, wie eine Zeitgenossin sie nennt (Treskow S. 88).

Es kann uns gar nicht wundern, wenn wir sie in Paris mit den bedeutendsten Geistern Beziehungen unterhalten sehen. Horace Vernet (s. Rev. de Paris August 1832 S. 53) und Ary Scheffer (s. L'Art 1884, I. Hälfte [Bd. 36] S. 145) haben sie porträtiert, Préault hat sie in seiner schönsten Statuette verewigt (s. Théoph. Silvestre, „Les Artistes français“ S. 308). Legouvé spricht von Lamartine, Vitet und „autres illustrations“, die in ihrem Hause verkehrten und, wie Legouvé meint, alle „mehr oder weniger in sie verliebt“ waren.

Dürfte man neben Lamartine — der ihr nur eine ziemlich kalte Grabinschrift gewidmet hat — vielleicht unter jenen „autres illustrations“ in ihrem Bekanntenkreise nicht auch den Dichter suchen, der ihren Ruhm auf die Nachwelt gebracht hat? Paul de Musset bestreitet dies in seiner Biographie und zwar in einer sehr seltsamen Weise, als ob die Bekanntschaft seinem Bruder irgendwie würde geschadet haben. Auch heute noch[1] bleibt die Familie bei der Behauptung, dass Musset die Malibran nicht persönlich gekannt habe. Dagegen hat Herr Edmond Cottinet in der Revue des Lettres et des Arts vom April 1889 über eine Unterhaltung zwischen der Sängerin und dem Dichter berichtet, bei der er zugegen gewesen sein will. Leider ist mir dieser Artikel, wie der des Herrn Deschaume im „National“ vom 21. August 1887, der ebenfalls über Alfred de Musset und die Malibran handelt, bis jetzt nicht zugänglich gewesen.

Es ist ja sehr begreiflich, dass man zwei so grosse Erscheinungen auf dem Parnass der französischen Romantik auch durch äusserliche Beziehungen mit einander verbunden wissen möchte, dass man zwischen den beiden glänzenden Alters-

---

[1]) Diese und die beiden folgenden Angaben verdanke ich der gütigen Mitteilung des Herrn Maurice Clouard.

genossen auch gerne das Band der Freundschaft sich schlingen sähe. Wie dem aber auch sein mag, die dauernde Vereinigung der beiden Namen ist durch unser Gedicht gewährleistet: wie man die Malibran als ein Symbol der Jugend betrachten kann, so ist das Gedicht zu ihrem Andenken eine Art Apotheose der Jugend, ein rechtes Werk Alfred de Mussets, in der Krone des „poète de la jeunesse", wie man ihn so oft nennt, eine der schönsten Perlen.

b. Le Treize Juillet.

(Œuvres Complètes Bd. II S. 237.)

Der Herzog Louis-Ferdinand von Orléans, dessen Andenken Musset den „Treize Juillet" gewidmet, ist eine Persönlichkeit der Geschichte. Was der Leser des Gedichtes über den Prinzen, den Thronfolger Louis-Philippes, zu wissen wünscht, wird er in keiner Geschichte der Julimonarchie vermissen. Den Menschen lehren ihn mehrere Publikationen der pietätvollen Söhne, des Grafen von Paris und des Herzogs von Chartres (Tagebücher und Briefe ihres Vaters) kennen. Im Hinblick auf so reiches und leicht zugängliches Material scheint es mir nicht am Platze, hier etwa biographische Bemerkungen vorauszuschicken zur Ergänzung derjenigen, die im folgenden zu einzelnen Stellen des Gedichtes gemacht werden müssen.

Die Reihe dieser aber möge hier sogleich eine Schilderung des Unfalls eröffnen, der am 13. Juli 1842 dem jungen Fürsten den Tod brachte, da die Kenntnis dieses Vorganges für den Leser des Gedichtes von vornherein wichtig ist. „Le 13 juillet, à onze heures du matin, le duc d'Orléans montait en voiture dans la cour des Tuileries, afin de se rendre à Neuilly: il allait faire ses adieux au Roi, avant de partir pour Saint-Omer, où il devait inspecter plusieurs régiments. Il était seul dans un cabriolet à quatre roues, attelé à la Daumont. Près de la porte Maillot, dans l'avenue appelée chemin de la Révolte, les deux chevaux, qui depuis quelques instants donnaient des signes

d'agitation, s'emportèrent. 'Tu n'es plus maître de tes chevaux?' cria le duc d'Orléans au postillon. 'Non, monseigneur, répondit celui-ci, mais je les dirige encore". Et en effet, dressé sur ses étriers, il tenait vigoureusement les rênes. 'Mais tu ne peux donc pas les retenir'? cria de nouveau le duc, debout dans la voiture. 'Non, monseigneur.' Alors le prince royal, se plaçant sur le marchepied qui était très bas, sauta à pieds joints sur la route. Ses deux talons portèrent avec violence; il retomba lourdement sur le pavé et resta étendu sans mouvement en travers du chemin. On accourut du voisinage. Le blessé, qui ne donnait aucun signe de connaissance, fut relevé et transporté, à quelques pas de là, dans la maison d'un épicier; on l'étendit tout habillé sur un lit. Pendant ce temps, le postillon, qui s'était rendu maître des chevaux, ramenait la voiture. Aussitôt informés le Roi, la Reine, Madame Adélaïde accoururent de Neuilly, peu après suivis du duc d'Aumale, du duc de Montpensier, de la duchesse de Nemours . . . Les médecins, appelés dès le premier moment, essayaient de lutter contre le mal que leur science discernait, mais qu'elle était impuissante même à retarder . . Le prince était toujours sans mouvement; il ne donna aucun signe de connaissance, quand le curé de Neuilly lui administra l'extrême-onction. Chacun faisait silence pour entendre la respiration qui révélait seule un reste de vie. Un moment pourtant, on perçut confusément quelques mots en allemand; une dernière pensée, peut-être, qu'il adressait à la duchesse d'Orléans. Le Roi, debout, suivait avec angoisse le progrès de l'agonie sur le visage de son fils . . . Quant à la Reine, elle restait à genoux au pied du lit et priait, souvent à haute voix: pieusement héroique dans sa maternelle sollicitude, ce qu'elle demandait à Dieu, ce n'était pas de lui rendre son fils, c'était d'accorder au mourant un instant de connaissance qui lui permît de penser au salut de son âme . . Pendant plusieurs heures, cette scène se prolongea, sans qu'aucun indice vînt ramener un peu d'espoir. Enfin, à quatre heures et demie, un dernier mouvement convulsif secoua le prince, puis

l'immobilité: la mort avait eu raison des dernières résistances de la jeunesse . . . Le clergé, de nouveau introduit, dit les prières accoutumées; puis le funèbre cortége se forma pour retourner au château de Neuilly. Quatre sous-officiers portaient le corps, placé sur un brancard. Derrière, suivaient à pied le Roi et la Reine qui n'avaient pas voulu monter en voiture, les princes et princesses . . . La marche dura plus d'une demiheure. On arriva ainsi jusqu'à la chapelle du château . . ."[1]

Dieses Gedicht beginnt ebenfalls mit jener captatio benevolentiae eigener Art, die uns schon in den beiden vorhergehenden Stücken als Einleitung begegnet war, und die wir uns aus Mussets persönlichem Charakter zu erklären suchten. Sie erscheint hier, inmitten der düsteren Stimmung, die den „Treize Juillet" von Anfang an beherrscht, noch viel schroffer. Der Grundgedanke der Anfangsstrophe ist eigentlich derselbe wie in der von „A la Malibran": „die Menschen trauern nicht gern lange." Nur ist er hier anders — und zwar keineswegs glücklicher — gewandt. Während der Dichter dort ironisch sich entschuldigt, dass er „noch so spät" von der Verstorbenen spreche, wirft er hier seinen Vorgängern vor, sie hätten zu früh ihre Trauergesänge angestimmt: ob der Schmerz aufrichtig sei, zeige sich aber erst dann, wenn er alt geworden, also sein Gegenstand zeitlich schon weiter zurückliege. So traurig, fährt er fort, wie jener Tag, an dem man den toten Prinzen auf der Tragbahre nach Neuilly brachte, so traurig wie der Anblick der Notre-Dame-Kirche bei der grossen Leichenfeier (14. August 1842[2]), so traurig waren auch die Klagegesänge, die man schon hörte, während noch Glockenschall und Kanonendonner zu Ehren des Verstorbenen ertönten.

Denkt Musset hierbei auch an die Zeitungsschreiber oder nur an „Dichter"? Eine recht grosse Zahl von Versen wurde jedenfalls bei diesem Anlass in die Welt gesetzt (s. A. Monselet,

[1]) Thureau-Dangin, Histoire de la Monarchie de Juillet Bd. II S. 79—82.

[2]) vgl. Arago, Histoire de Paris moderne Bd. I S. 82/83.

Ch. Monselet . . S. 27/28). Die wenigen Stücke, von denen ich hier zu sprechen wüsste, mögen noch nicht die schlimmsten gewesen sein. Schwach genug sind allerdings die Verse von Antoni Deschamps, die im Augustbande der Revue de Paris von 1842 (S. 209) unter der Ueberschrift „Le Treize Juillet" erschienen. Weit höher an Empfindungsgehalt steht der poetische Nachruf, welchen der provenzalische Dialektdichter Jacques Jasmin dem Herzog von Orléans gewidmet hat. Nur hat der Dichter-Friseur von Agen die unglückliche Idee gehabt, diese Verse in einem Stück unterzubringen, in welchem er dem König für das Geschenk einer goldenen Uhr dankt („A ma Muzo per remercià lou Rèy de sa bèlo môstro d'or", datiert „lou 15 Julhet 1842").[1] Ein grösseres Gedicht von Charles Monselet ist mir nur dem Titel nach bekannt: „Marie et Ferdinand. — Poème dédié à la famille royale. Bordeaux 1842." Das Gedicht, das heute eine grosse Seltenheit ist (s. A. Monselet a. a. O.), feiert, ebenso wie Mussets „Treize Juillet", die beiden in der Blüte der Jahre verstorbenen Kinder Louis-Philippes.

Wie die „Sänger" auch heissen mögen, Musset glaubt sich jedenfalls vor ihnen allen berechtigt, den unglücklichen Prinzen laut zu beklagen. Er spricht im Namen der Jugendfreunde des Verstorbenen, unter denen er in der That einen hervorragenden Platz einnahm. Musset und der Herzog von Orléans waren Altersgenossen — dieser war am 3. September, jener am 11. Dezember 1810 geboren — sie hatten zusammen den Collége Henri IV besucht. Hier standen die beiden Kameraden einander sehr nahe, wie besonders einige Briefe des Herzogs an Musset beweisen (No. 1, 2, 4 und 67 der Briefsammlung, die von den Söhnen veröffentlicht ist). Der Tod des Prinzen hatte den Dichter und die übrigen Schulfreunde zu schwer betroffen, als dass sie zugleich mit jenen „faiseurs de romans" sich hätten vernehmen lassen. Erst jetzt, nach einem Jahre, „grüssen sie den unheilvollen Tag."

---

[1]) Œuvr. Compl. Bd. IV S. 50.

Da muss der Dichter zugleich des schweren Unglückes gedenken, welches das Königshaus vierthalb Jahre früher betroffen hat, des Todes der Prinzessin Marie. Den Uebergang findet er ungezwungen durch die Ausführung des Gedankens: „Der Tod ist nicht blind, er weiss sich seine Opfer wohl zu wählen; die Unschuld und die stolze Hoffnung mäht er nieder und verschont den Verbrecher und den Unglücklichen, der des Lebens müde ist.“ Wir sahen in der Einleitung, wie dieser Gedanke, der ja übrigens sehr verbreitet ist — auch die bildende Kunst hat ihn sich zu eigen gemacht[1] — zugleich eine leichte Verbindung zwischen unserem Gedichte und dem auf die Malibran herstellt.

Die Prinzessin Marie ist als drittes Kind Louis-Philippes am 12. April 1813 geboren. Am 17. Oktober 1837 vermählte sie sich mit dem Herzog Alexander von Württemberg, starb aber schon am 2. Januar 1839 in Pisa nach langer, schwerer Krankheit, die sie sich bei einem nächtlichen Brande ihres Palais zu Gotha zugezogen hatte. Diese Daten sind das einzige, was aus ihrer nur wenig bewegten äusseren Existenz in Betracht kommt. Um so interessanter aber ist ihr geistiges Leben, das sich auf den verschiedensten Gebieten der Künste und Wissenschaften, vor allem aber in der Bildhauerei, bethätigte. Doch fliessen die Quellen über die fürstliche Künstlerin, soweit ich sehen konnte, sehr spärlich. Sie wird zwar mit Ehren neben einem Préault genannt unter den wenigen Vertretern der Romantik in der Skulptur[2], aber es scheint keine eingehendere Arbeit zu geben, die dieser anziehenden künstlerischen Individualität gerecht würde. Ich war daher für die folgenden Einzelheiten angewiesen auf einen Nachruf im Cottaschen Kunstblatt (12. Febr. 1839, No. 13) und auf A. Houssayes „Confessions“ (Bd. II S. 179 ff.)

„La princesse Marie, dans son amour de l'art, s'exilait de

---

1) So im Lazarus des Holbeinschen Totentanzes und in neuerer Zeit etwa Gustav Spangenberg „im Zug des Todes“.

2) s. Louis Gonse, La Sculpture française depuis le XIVième siècle, Paris 1895, S. 269.

la cour dans son atelier, un atelier qui rappelait ceux des grands artistes de la Renaissance. Qu'était-ce que la cour et les personnages de la cour, en face des dieux de la sculpture, de la poésie, de la peinture qui, par des portraits, des marbres, des bronzes, lui souriaient comme à une élue? Le fier Michel-Ange lui-même semblait avoir adouci son froncement de sourcil devant cette jeune et belle enthousiaste. Aussi, pour elle, en dehors des joies de la famille, il n'y avait rien qui la charmât en ce sombre palais des Tuileries, le bruit des fêtes encore moins que le silence . . . Tous ceux qui étaient revêtus de titres officiels semblaient de bien petits seigneurs à la princesse, qui s'était retournée vers les hommes de génie.. . Alfred de Musset et Eugène Delacroix n'étaient pas pairs de France . . mais on commençait à comprendre . . que les royautés officielles s'étaient effacées devant les royautés de l'intelligence. Aussi la princesse osait-elle parler avec enthousiasme, devant le roi et ses ministres, des poëtes et des peintres romantiques. La famille royale n'avait pas à demander au dehors le nom des hommes d'élite qu'il fallait inviter aux fêtes des Tuileries; elle était renseignée par la princesse . . Les vraies fêtes de la princesse Marie étaient donc les jours passés dans son atelier, même quand elle ne sculptait pas, même quand elle était seule. C'est que la Muse de l'étude venait sans cesse ouvrir à cette intelligence toutes les avenues de l'art, de l'histoire et de la poésie.“ (A. Houssaye)

Musset durfte also die Prinzessin mit Recht „esprit charmant“ nennen. Sehen wir nun, was er mit „naïf génie“ meinte. „Ihr tiefes Gefühl“, so heisst es in dem Nachruf, „war im eigentlichen Sinne der Quell ihres Talents und der Enthusiasmus ihr erster Lehrer. Ehe sie noch zeichnen konnte, komponierte sie Scenen aus Balladen und historischen Erzählungen und belebte sie durch Farben.“ Ary Scheffer wurde nun ihr Lehrer im Zeichnen. „Er war verständig genug, diese Inspiration nicht zu stören, sondern leitete nur die noch zaghafte, unerfahrene Hand und liess dabei die Einbildungskraft in ihrer ganzen

Lebendigkeit sich entwickeln. So gelang es ihm, zugleich den Ernst und die Tiefe ihres Gemüts und die Schnelligkeit, womit ihr Talent seine Eingebungen zur Erscheinung brachte, zu bewahren und auszubilden. Was man in allen ihren Produktionen bemerkt, ist eine mit Begeisterung verbundene Würde, eine kräftige uud zusammengehaltene Originalität, tiefe Empfindung der Stimmungen und Leidenschaften der Seele, ein lebendiges Gefühl des Idealen, welches die Form meistert und sich unterwirft, ohne sie zu verunstalten, und etwas Uebernatürliches, Keusches und Göttliches, welches das Sterbliche und Vergängliche durchdringt. Ein Lehrer, welcher weniger Ehrfurcht vor der Eigentümlichkeit ihrer Richtung gehabt hätte, würde ihren Werken mehr akademische Korrektheit, Festigkeit und Sicherheit verliehen, aber wohl auch der Würde ihrer Erscheinung, der Erhabenheit ihres Inhalts und der Tiefe ihres Ausdrucks nur Schaden gebracht haben. Aus diesem Gesichtspunkt muss man die Statue der Jeanne d'Arc beurteilen, welche unter den Meisterwerken der Gallerie von Versailles ihre Stelle gefunden hat und als ein wahrhaft nationales Werk schnell populär[1] geworden ist. Die junge Heldin schlägt die Augen nieder, kreuzt die Arme über der Brust und verbirgt sich hinter ihrem Schwert, das eher ein vom Altar genommenes Kreuz zu sein scheint, als die rächende Waffe, welche Frankreich rettet. Ihre kriegerische Sendung verrät sie nur durch die Festigkeit, womit ihre eisenumschienten Füsse an den Boden geheftet scheinen, den sie verteidigen soll. Man sieht, dass, obgleich ihre Seele voll Zerknirschung und Demut vor Gott ist, wenigstens ihr Herz nicht vor den Engländern zittern wird." „Le plus bel ouvrage que l'art, de nos jours, ait produit en s'inspirant de l'héroïne de Vaucouleurs (y compris la tragédie de M. Alexandre Soumet[2] et la „Messé-

---

[1]) Sie wurde auch der Aufstellung in der Kammer der Jungfrau zu Domremy für würdig gehalten.

[2]) J. Janin zitiert in seinem Buche „Rachel et la tragédie" (Paris 1859) ein Feuilleton, in welchem gesagt wird, die grosse Schauspielerin

nienne“ de M. Casimir Delavigne), c'est, sans contredit, la statue de Jeanne d'Arc actuellement au Musée de Versailles. Jeanne est représentée debout, les bras croisés sur sa poitrine, serrant contre son cœur un glaive dont le pommeau figure la Croix, et la tête inclinée vers le glaive. Il est impossible de nier le talent d'invention dont témoigne le choix de l'attitude que nous signalons ici. N'est-ce pas une admirable idée que d'avoir réuni, de la sorte, en un symbole unique, la douceur et la force, l'abnégation et le courage, la piété et l'héroïsme, d'avoir su rendre, par un seul regard de la jeune fille, le caractère politique et le caractère religieux qui la distinguent, c'est-à-dire la double valeur qu'elle a aux yeux de l'histoire et de la poésie? . . . L'exécution . . n'a pas fait défaut à l'invention. L'inexpérience légère qui se trahit peut-être en quelques détails d'une importance minime, ne saurait faire ombre à la beauté réelle de l'ensemble, à la grâce calme de l'attitude, à la pureté des lignes du visage. La tête de Jeanne d'Arc, surtout, est un modèle comme forme et comme expression.“ (Chaudes-Aigues in der Revue de Paris, Juni 1837 S. 253). Man darf wohl diese Zeugnisse aus dritter Hand etwas häufen, um eine Vorstellung von der künstlerischen Art der Prinzessin zu geben, da selbst ihr Hauptwerk, zumal in Deutschland, nicht allzu bekannt ist[1].

Ich konnte bisher nicht ermitteln, ob die Künstlerin in dem Gesichte der Statue ihre eigenen Züge in der Weise des Selbstporträts festgehalten hat. Darauf scheinen nämlich die Worte J. Janins (Rev. de Paris, Juni 1837, S. 19) hinzudeuten: „... la princesse Marie . . qui vient d'envoyer l'autre jour sa propre

---

habe Soumets Stück nur dadurch zur Wirkung gebracht, dass sie in Maske und Auffassung die Statue der Prinzessin Marie sich zum Vorbilde nahm (S. 329).

[1]) S. eine Umrisszeichnung im Cottaschen Kunstblatt v. 9. Juli 1839 (No. 55) und einen vortrefflichen Stich von Aristide Louis nach einer Zeichnung von Hébert in „Galeries historiques de Versailles“ Série XI.

statue, faite par elle-même, au musée de Versailles.“ Es würde von der Entscheidung über diese Frage abhängen, ob man Mussets Worten

A la fille des champs . . . .
Prête sa piété, sa grâce et sa pudeur

jenen ganz bestimmten Sinn zu geben hat, der sich ja ohne Zwang hineinlegen lässt, oder ob man sie nur in übertragener Bedeutung nehmen darf. Die Statue in Versailles ist übrigens nicht das einzige Werk, zu welchem das Andenken an die Heldin von Orléans die Prinzessin Marie begeisterte. Sie hat noch eine Jeanne d'Arc[1] modelliert, die, wie es im Kunstblatt heisst, „sich durch die Poesie des Gedankens noch über jene erstere stellt. Johanna ist hier zu Pferde; sie trifft zum ersten Male einen Engländer mit ihrer Streitaxt, er wälzt sich auf der Erde in seinem Blut. Johanna ist mit entgegengesetzten, gleich wahren Gefühlen im Kampf; sie sieht, dass sie die Streitaxt so gut wie ein alter Krieger schwingen und mit ihr die Stirn des Feindes zerschmettern kann; sie erkennt, dass Gott sie nicht getäuscht hat, dass sie Frankreich retten wird, und ein edler Stolz malt sich in ihren begeisterten Zügen. Aber zugleich erzittert das Mädchen über die That der Kriegerin. Der Anblick des Blutes und des Todes macht sie verwundert und verstört, sie denkt an ihr friedliches Hirtenleben und an den Augenblick zurück, da sie dem göttlichen Befehl gehorchte.“ „L'énergie de la guerrière s'efface sous l'effroi de la jeune fille; un peu plus, l'épée lui échapperait de la main. Comme on l'a dit: ‘Ce n'est pas elle qui a tué cet homme, c'est son épée’“ (A. Houssaye). Die Ausdrucksweise des Dichters lässt es uns frei, an eines dieser beiden Werke oder auch an beide zugleich zu denken. Doch liegt wohl das ausgeführte Werk in Versailles näher, als die Modellstatuette.

---

[1]) Sie war es wohl, die im Jahre 1860 in Compiègne ausgeführt werden sollte an der Stelle, wo die Jungfrau am 23. Oktober 1430 von den Engländern gefangen genommen wurde (s. Gazette des Beaux-Arts 1860 Bd. I S. 192). Doch scheint es bei dem Plane geblieben zu sein. Seit 1884 steht vor dem Rathaus zu Compiègne eine Jeanne d'Arc von Leroux.

Die Mildthätigkeit und Frömmigkeit der Prinzessin Marie, die der Dichter in der folgenden Strophe rühmt, war ihr Erbteil von der Mutter, der tugendreichen Königin Marie-Amélie (vgl. Imbert de Saint-Amand, Les Femmes des Tuileries, Bd. 26 S. 54). Sie verliess ihr Atelier nur, sagt der Nachruf im Kunstblatt, wenn sie „irgend einen Unglücklichen zu besuchen und zu unterstützen hatte.“ Nichts konnte sie von der Ausübung dieser Pflicht abhalten, „und oft fand ihre schwächliche Gesundheit nur Kraft in dem Eifer ihrer Barmherzigkeit. Verlassene, verschämte Arme standen besonders unter ihrem Schutz; sie erteilte ihnen Pensionen und sorgte angelegentlich und teilnehmend für sie . . .“ Die Frömmigkeit der Prinzessin, des „Ange des Tuileries“, wie sie A. Houssaye nennt, zeigte sich am schönsten in der demütigen Ergebenheit, mit welcher sie ihr schweres Leiden trug. Besonders ergreifend sind ihre letzten Tage in Pisa,[1] wohin sie nach einem kurzen Aufenthalt in Genua gebracht worden war. Pisa war der rechte Platz, um die Empfindung ihrer frommen Seele mit den Eingebungen ihres künstlerischen Talentes zu fruchtbarer Vereinigung zu bringen. Die Fresken des Campo Santo belebten ihre Fantasie, und Zeichnungen und Entwürfe religiösen Inhaltes beschäftigten sie, bis ihr kurz vor dem Ende die todmüde Hand den Dienst versagte (s. Imb. de Saint-Amand Bd. 27 S. 149; Cottasches Kunstblatt).[2] Die Leiche wurde von Pisa nach Frankreich gebracht und am 27. Januar 1839 in Dreux, im Familienbegräbnis der Orléans, beigesetzt[3] (s. Imb. de Saint-Amand Bd. 27 S. 155).

---

¹) vgl. J. Janin in der Rev. des Deux Mondes v. 15. Dez. 1840 S. 793.

²) Vielleicht, dass man sich jetzt bei dem neubelebten Jeanne d'Arc-Kultus auch gern dieser Künstlerin erinnert. So wurde unter den Skulpturen des vorjährigen Salons (Champs-Élysées) mit Auszeichnung ein Werk von Hector Lemaire genannt, welches die Prinzessin auf dem Totenbette darstellt, den Bossiergriffel in der herabgesunkenen Hand, ihr zu Häupten die Jeanne d'Arc-Statue (s. Rev. des Deux Mondes v. 1. Juli 1894, S. 197).

³) Es ist also ein Irrtum Mussets, den auch sein Bruder Paul geteilt zu haben scheint (s. Biographie S. 290), dass sich der Sarg im

Zu dem Herzog von Orléans zurückkehrend gedenkt Musset nun zunächst wieder der kameradschaftlichen Beziehungen, die ihn und andere mit dem Prinzen auf dem Collége Henri IV, dem heutigen Lycée Condorcet, vereinigt hatten. Dieses Verhältnis zwischen Fürsten- und Bürgerssöhnen war schon an und für sich etwas ganz Aussergewöhnliches: nicht ohne grosse Schwierigkeiten hatte im Jahre 1819 der aufgeklärte Louis-Philippe, der damals noch Herzog von Orléans war, dem streng absolutistischen König Ludwig XVIII. die Erlaubnis entrungen, seinem ältesten Sohn, dem später die Brüder darin folgten, die öffentliche Erziehung geben zu lassen. Ueberdies aber zeigte sich der junge Prinz der vorurteilsfreien Gesinnung seines Vaters durchaus würdig durch die ungezwungene Art seines Verkehrs mit den Mitschülern, in welcher der Standesunterschied ganz und gar verschwand. Ueber die äusseren Formen dieses Verkehrs hat uns ein anderer Kamerad des Herzogs von Chartres — so hiess Louis-Philippes ältester Sohn vor der Julirevolution —, der Baron Haussmann einiges erzählt. „C'était un très bon élève, qui prenait souvent place dans les dix premiers, 'au banc d'honneur', où se formèrent nos sympathiques relations personnelles, dont le caractère dut subir l'influence des événements, mais que n'oublia jamais ce Prince, de nature très affable. Il me revoyait, comme voisin de table, au réfectoire. Son père . . l'avait mis au collége Henri IV, comme demi-pensionnaire. Son frère, M. le Duc de Nemours, entra, je crois, en sixième, pendant qu'il s'essayait lui-même en quatrième. Ces princes étaient accompagnés de leurs précepteurs . ., qui leur donnaient des répétitions dans une salle réservée pendant l'intervalle des classes, quand les internes se tenaient dans leurs études. Ils dînaient avec nous, à midi; mais avec un couvert à part, de vaisselle plate, pour eux et leurs précepteurs, tout en haut de la table, dont notre maître d'études occupait le bout, ayant, à sa droite et à sa gauche, les deux précepteurs. Les Princes prenaient

---

Jahre 1843 noch in Pisa befunden habe (vgl. auch A. Dumas „Les Morts vont vite“ Bd. I S. 130).

place à côté de ceux-ci. Je venais après M. le Duc de Chartres . . ." (Mémoires du Bon Haussmann, Bd. I S. 27/8).

Sobald nun der Dichter diese Schulerinnerungen verlässt und den Prinzen in seinem „Beruf" feiert, bleibt für den Kommentator eigentlich nichts mehr zu thun. Was Musset in der nächsten Strophe mit einfachen, vielleicht zu einfachen Worten sagt, haben viele andere — und manche schöner — von dem Herzog von Orléans gesagt: dass er grossherzig, voll Interesse für alles Gute und Schöne, dass er von ritterlicher Gesinnung und wohlthätig war. Er gedenkt der kriegerischen Thaten des Prinzen — es war im Jahre 1830 der kurze Feldzug in Belgien und dann die beiden afrikanischen Unternehmungen von 1839 und 1840.

Aber auch in Friedenszeiten blieb der Herzog von Orléans stets in erster Linie Soldat. „. . . Ce n'est qu'en travaillant à la sueur de mon front que j'arriverai. Ce n'est qu'en étant partout et toujours avec l'armée, que je porterai honorablement mon nom, auquel je tiens, et que je ne veux pas traîner dans les salons et sur les boulevards. Il ne faut pas de princes fainéants dans ces temps-ci." (Brief vom 2. März 1837.) Er wusste recht wohl, dass man ihm oft genug seine Freude an den Felddienstübungen und den Eifer, den er ihnen entgegenbrachte, als kindische Kriegslust auslegte. „Si je me suis occupé de l'armée", sagte er einmal zu Edgar Quinet (Quinet, Lettres Bd. II S. 372), „ce n'est pas que je veuille jouer au soldat; je crois être au-dessus de cela. Mais c'est que je pense que c'est là encore que se trouve la tradition de l'honneur du pays. Il ne faut pas tomber; il ne faut pas ruiner comme Samson nos ennemis en périssant nous-mêmes. Il faut les détruire et vivre. Quand nous serions acculés à Bayonne, il faut être décidé à reprendre tout le reste. . ." Zugleich sieht man aus dieser Aeusserung, wie in der That des Prinzen „Gedanke manchmal an der Grenze" war. Während solches Verhalten dem Herzog die Armee selbstverständlich gewann, entfremdete es ihm die

---

[1]) S. Edg. Quinet, Œuvr. Compl. Bd. 20.

Bürgerschaft keineswegs, zumal da die Bürgermiliz der garde nationale, wie er bei jeder Gelegenheit zeigte, seinem Herzen eben so nahe stand, wie das reguläre Heer. Daher erklärt sich seine ungeheure Popularität, die namentlich Heine in den „Französischen Zuständen" so lebhaft geschildert hat. „Noch nie", schreibt er unmittelbar nach dem Tode des Herzogs, „hat das Ableben eines Menschen so allgemeine Trauer erregt. Es ist merkwürdig, dass in Frankreich, wo die Revolution noch nicht ausgegährt, die Liebe für einen Fürsten so tief wurzeln und sich so grossartig manifestieren konnte." (Sämtl. Werke Bd. X S. 67).

Der Beliebtheit des Verstorbenen gelten ja auch die folgenden Verse Mussets, denen sich fast ohne jede Vermittlung die Erwähnung jener Ballepisode anschliesst, die der Dichter symbolisch zu verwerten sucht. Sie bildet aber auch keinen gelungenen Uebergang zu dem folgenden. Die Strophen 13-17 sind entschieden der schwächste Teil des Gedichtes, und ihnen ist es — neben den beiden noch unbedeutenderen Schlussstrophen — wohl hauptsächlich zuzuschreiben, dass so oft das ganze Stück mit einem harten Urteilsspruch abgethan wird. Es ist um so bedauerlicher, als diese Mittelstrophen fast nur Gedanken enthalten, die nachher in schönerer Form wiederkehren. Zu Strophe 17 bleibt noch zu bemerken, dass die Gemahlin des Prinzen, die Herzogin Helene von Orléans, an dem verhängnisvollen Tage gar nicht in Paris war. Zehn Tage vorher hatte sie der Herzog nach Plombières geleitet, wo sie die Kur gebrauchen sollte. Am 14. abends hörte sie erst von dem schweren Unglück, das sie betroffen hatte, und erst am 16. früh kam sie in Neuilly an. Auch ihre beiden kleinen Söhne, die in Eu gewesen waren, hatten den Vater nicht mehr lebend angetroffen.

Nach der Mitte, die mit Strophe 18 erreicht ist, hebt sich das Gedicht wieder, obwohl zunächst keine neuen Gedanken auftauchen. Und doch lässt sich etwas anderes, als bei dem vagen

> Jl . . . donnait . . . .
> Au plus sincère estime, au plus brave amitié,

bei der schönen 19. Strophe denken. Hier wecken die Worte des Dichters wieder ganz konkrete Erinnerungen. Man gedenkt da gerne so schöner Stellen aus den Briefen des Prinzen, wie die folgende: „ . . Mais pourquoi me dites-vous que vous n'avez rien d'intéressant à me raconter? Croyez-vous donc que je suis insensible aux succès de mes anciens camarades, en général, et aux vôtres, en particulier? Non, mon cher ami, soyez bien persuadé que j'y prends le plus vif intérêt et que je serai charmé d'apprendre tout ce qui les concerne. Le souvenir de la bienveillance et de l'amitié avec lesquelles j'ai toujours été traité au collége ne s'effacera jamais de mon cœur. Je vous en dirais encore bien plus long sur ce sujet, mais vous devez assez me connaître pour savoir quels sont mes sentiments . ." (Brief an A. de Musset vom 8. Juni 1826). Dass er als Thronfolger nicht kälter gegen seine Freunde war, denn als Herzog von Chartres, zeigt eine briefliche Aeusserung ganz ähnlichen Inhalts einem anderen Schulfreunde, Ferdinand Leroy, gegenüber. (23. Oktober 1831).[1]

Und jene Teilnahme, die Mussets Worte „nos maux l'ont attristé" anerkennen, brachte er nicht nur seinen Kameraden entgegen. Alexandre Dumas mag uns darüber belehren. Er habe nur zwei Mal in seinem Leben, so sagte er in seinem Kondolenzschreiben an die Königin, einen grossen Schmerz erlitten, den ersten durch den Tod seiner Mutter und den zweiten durch den Tod des Prinzen. „J'ajouterai que cette douleur que j'avais éprouvée en perdant ma mère, le prince royal l'avait tendrement partagée. Voilà comment les noms de ces deux aimés de mon cœur, que je vois maintenant ensemble en regardant le ciel, se trouvent réunis l'un à l'autre dans mon souvenir." Als Dumas im Sommer 1838 über die letzten Stunden seiner todkranken Mutter wachte, schüttete er in einigen Zeilen an den Prinzen sein Herz aus. „Pourquoi à lui plutôt qu'à un autre? C'est que je l'aimai mieux que tout autre." Eine

[1]) S. diesen Brief unten S. 99.

Stunde später fuhr der Herzog von Orléans vor dem entlegenen Hause von Dumas' Mutter vor, um den Freund zu trösten, den er vorher vergebens in seiner Wohnung aufgesucht hatte (s. „Les Morts vont vite" Bd. I S. 109).

An solche Freundschaftsverhältnisse müssen wir vor allem bei Mussets „sa pensée était jeune" denken: der Prinz stand mit seinen litterarischen und künstlerischen Anschauungen ganz und gar im Lager der Romantik. Gleich enge Beziehungen, wie mit Musset und Dumas, verbanden ihn mit mehreren unter den jungen Malern, ganz besonders mit Alexandre Decamps (s. Houssaye „Les Confessions" Bd. II S. 181); und gar manche lustige Anekdote knüpft sich an diese Künstlerfreundschaften des Herzogs.

Dumas hatte ein Recht zu sagen: „C'est que le prince avait autant de justesse dans l'esprit que de justice dans le cœur . . . Il sentait comme Henri IV, il voyait comme Louis XIV"; und wir verstehen danach Mussets Vers

Si l'on peut être roi de France, il l'eût été.[1]

Man könnte einwenden, dass nur Freunde des Prinzen oder der Dynastie so sprachen. Nein — auch hier gilt unseres Dichters

Qu'importe tel parti qui triomphe ou succombe?
Quel ennemi du père ose haïr le fils?

Zum Beweis sei hier eine briefliche Aeusserung Edgar Quinets, des eifrigen Republikaners, erwähnt. Im Hinblick auf die politischen Wirrsale des Jahres 1840 schreibt er einmal („Lettres" Bd. II S. 342): „ . . On croit la dynastie perdue. Pour moi je crains que le duc d'Orléans ne rajeunisse la mystification."

Wir sahen oben Heine darauf hinweisen, wie merkwürdig es sei, dass „in Frankreich, wo die Revolution noch nicht ausgegährt, die Liebe für einen Fürsten so tief wurzeln" könne. „Il nous avait réconciliés avec la royauté", meint

---

[1]) „. . . On peut dire que tous les germes d'un grand Roi se manifestaient dans ce Prince, mort si jeune, hélas! qui aimait les arts comme François Ier, les lettres comme Louis XIV, la patrie comme vous-même . . ." (V. Hugo an Louis-Philippe; s. Mis de Flers „Le Roi Louis-Philippe . . ." S. 148/9).

A. Dumas (a. a. O. S. 121), wenn er mit der allgemeinen tiefen Trauer beim Tode des Herzogs von Orléans vergleicht „les chants joyeux et les danses insultantes qui accompagnèrent le cercueil de Louis XIV; les malédictions qui accompagnèrent le cercueil de Louis XV et l'indifférence qui accompagna celui de Louis XVIII". Heine ist viel skeptischer: er erinnert daran, dass auch Ludwig XIV. und Ludwig XV., dass namentlich auch Ludwig XVI. in seiner Jugend vom Volke vergöttert worden seien, und er meint, man solle den Herzog von Orléans „nicht deshalb beweinen, weil er vom Volke so sehr geliebt ward und ihm eine so schöne Zukunft versprach" (a. a. O. S. 70). Vielleicht hatte Heine damit Recht. Aber er würde Mussets

. . je crois qu'une place est vide dans l'histoire

nicht bestritten haben; hatte er doch selbst geschrieben: „Dieser Todesfall stellt alles Bestehende in Frage . ." (a. a. O. S. 63). Man ist später so weit gegangen, zu behaupten, dass es nicht zu der Februarrevolution würde gekommen sein, wenn der Herzog von Orléans am Leben geblieben wäre (s. z. B. D. Nisard, Souvenirs et notes biographiques Bd. I S. 37). Doch wird man natürlich keine politische Voraussage erblicken wollen in den Worten:

Tout un siècle était là, tout un siècle de gloire
Dans ce hardi jeune homme . . . . .

Diese und die folgenden Verse sind nichts als eine poetische Vision, die sich bei Musset mit dem Gedanken verband, dass einst der Prinz — den Heine so treffend als eine Verwirklichung von Goethes Egmont bezeichnet hat (a. a. O. S. 269) — Louis-Philippe auf dem Throne folgen werde. „Il se disait qu'un jour ce prince apporterait sur le trône d'autres idées que celles de Louis-Philippe. En effet, le duc d'Orléans eut une conversation confidentielle avec son ancien condisciple, dans laquelle il exprima librement son opinion sur la politique du roi son père, sur l'isolement de la France entre les nations malheureuses, dont elle avait abandonné la cause, et les gouvernements étrangers

toujours hostiles et dédaigneux. Le prince ne craignit pas de laisser entrevoir l'éventualité d'une guerre comme une chose probable pour la première année de son règne. Il cita même, à ce propos, une phrase de 'Fantasio': 'Nous irons faire un tour en Italie, et nous entrerons à Mantoue sans qu'il y ait besoin pour cela d'autres cierges que nos épées.' Le prince ajouta: 'Et quand la paix sera signée, nous nous amuserons; nous donnerons de l'occupation aux poëtes et aux artistes; vous nous ferez des vers, et vous viendrez nous les lire.' La princesse Hélène arriva d'Allemagne sur ces entrefaites. On sait avec quelle pompe le mariage fut célébré. Au milieu des vastes galeries de Versailles, Alfred rêva un avenir plus beau et plus digne d'une grande nation que le temps du 'juste-milieu' et de la paix à tout prix. Son imagination, 'mobile comme la boussole', découvrait au loin, une nouvelle renaissance des arts et des lettres, un règne brillant et chevaleresque. A vingt-six ans, de tels rêves étaient permis; l'espoir en paraissait fondé sur les idées et les projets du prince royal, sur le noble caractère de la duchesse d'Orléans, et sur les talents remarquables de la princesse Marie. A côté de la vieille cour se formait, dans le salon de l'héritier du trône, une autre cour plus jeune, plus animée et dans laquelle se trouvait la belle et gracieuse figure d'une nouvelle Marguerite de Valois[1]. Alfred voulut se préparer à l'avénement plus ou moins proche de cette époque glorieuse, qui devait, selon lui, donner un nom au dix-neuvième siècle . . ."[2] Hört man nicht den Widerhall jener etwas bedenklichen Kriegsgelüste des Herzogs in den beiden Strophen 20 und 21, ganz besonders in dem Aufruf an seine drei Brüder Nemours, Joinville und Aumale? Allerdings scheint der Dichter zu vergessen, dass die gänzliche Erfüllung seines Traumes schon vereitelt war, als die Prinzessin Marie dem Herzog Alexander nach Deutschland folgte. Dass übrigens die Gesinnungen des

---

[1]) Die Prinzessin Marie führte zufällig den Titel Mademoiselle de Valois (s. Imb. de Saint-Amand Bd. 26 S. 73).

[2]) Paul de Musset, Biographie S. 185/6.

Herzogs von Orléans den Dichter zu so herrlichen Hoffnungen berechtigten, dafür legen weit rühmlicher, als die Fanfaronnade, von der P. de Musset zu erzählen weiss, die intimsten Briefe des Prinzen Zeugnis ab. Man halte neben Mussets Strophen z. B. den schönen Brief, den er am 2. März 1837 an seine Schwester, die Königin der Belgier, schrieb: „. . . Je songe maintenant à mon mariage et à tout ce que je voudrais y rattacher. Je voudrais que ce fût le début d'une nouvelle et meilleure vie, et pour cela je voudrais mettre le signet sur le passé et commencer sur de nouveaux frais en accordant une amnistie générale et complète. On ferait quelque chose de grand, on parlerait aux imaginations auxquelles les poètes seuls se sont adressés depuis six ans. J'accompagnerais cette amnistie de beaucoup de largesses et faveurs de toutes espèces . . .“ Er hatte schon zu zeigen begonnen, dass er es mit diesen Vorsätzen ernst meinte. Er hatte auch die Gattin gefunden, die, wie irgend eine Frau, im stande war, ihn in der Verwirklichung seiner edlen Absichten zu unterstützen. Es war die Prinzessin Helene von Mecklenburg-Schwerin, „sa femme et son amie“, wie unser Dichter bedeutungsvoll sagt. Es ist fast eben so unmöglich wie unnötig, in Kürze, wie es hier höchstens geschehen könnte, von dieser vortrefflichen Fürstin zu sprechen. Ihr Andenken ist in Frankreich und besonders auch in Deutschland lebendiger geblieben, als das ihres Gemahls.

Der Dichter hat schon in Strophe 17 darauf hingewiesen, wie das Unglück die Herzogin um so grausamer in der Ferne traf, und wir sahen dort, dass auch ihre beiden Kinder sich nicht in Neuilly befanden. Musset begeht also in der 24. Strophe eine kleine Ungenauigkeit. Nur den Eltern wollte der Herzog, bevor er in das Lager von Saint-Omer eilte, noch einen Besuch abstatten: die zärtliche Mutter hatte ihn den Abend vorher darum gebeten. (Imb. de Saint-Armand, Bd. 27 S. 351.)

Und auf diesem Wege, den ihn treue Kindesliebe geführt, so fährt der Dichter fort, lauerte ihm der falsche Tod auf, der

ihn in Afrika inmitten schwerer Schlacht verschont hatte! Ganz ähnlich, nur nicht in so bitteren Worten, sagt Jasmin:

> El, tan jùyne, tan bou, tan bràbe; el qu'abourdàbo
> Lou ploun, l'acié d'Africo, en cantan, al coumbat;
> Es mort dabàn Paris, en toumban sul pabat!

Bei der Erwähnung Neuillys, des Lieblingsschlosses der Familie Orléans, erinnert sich Musset wiederum der glücklichen Knabenjahre, die ihn und seine Freunde so manches Mal in Neuilly gesehen hatten. „Le duc de Chartres avait reçu du duc d'Orléans, son père, l'autorisation d'amener quelques-uns de ses camarades au château de Neuilly les jours de congé. L'élève le plus fort de la classe ne pouvait manquer d'être au nombre des invités. Il plut à toute la famille d'Orléans et particulièrement à la mère des jeunes princes, qui recommandait à son fils de ne pas oublier le petit blondin. La recommandation était inutile: „de Chartres" — comme on l'appelait au collége — avait une préférence marquée pour Alfred. Pendant les classes, il lui écrivit quantité de billets sur de chiffons de papier. La plupart de ces billets ne sont que des invitations de venir dîner à Neuilly." (P. de Musset, Biographie S. 67.)

Alle stolzen Jugendträume sind nun jäh zerstört — seit einem Jahre schon; auf dem Weg nach Neuilly findet der Dichter die St. Ferdinandskapelle, welche die Königin in Sablonville, an der Stelle, wo das Sterbehaus ihres Sohnes gestanden, seinem Andenken hat errichten lassen.

Sie weckt auch die Erinnerung an die übrigen Kameraden, die bereits nicht mehr unter den Lebenden weilen. Welches die neun Jugendgenossen sind, von denen Musset hier spricht, dürfte mit Bestimmtheit nicht leicht zu ermitteln sein. Ausser den von Musset selbst angegebenen wüsste ich noch folgende Namen von Mitschülern des Dichters und des Prinzen zu nennen: Achille Guilhen, Ferdinand Leroy, Gabriel Bocher, George-Eugène Haussmann, Édouard Perrot und Jules de Lesseps (nach Mémoires du B[on] Haussmann). Den von Musset Albert genannten, sowie Mortemart finde ich sonst nicht als Freunde des

Herzogs von Orléans genannt, wohl aber den im September 1831 schon verstorbenen Eugène de Laborderie, der sich als Sekretär in seiner unmittelbaren Umgebnng befand. Auf seinen Tod bezieht sich folgender Brief des Prinzen an Ferdinand Leroy (23. Oktober 1831): „Mille pardons, mon cher Leroy, de n'avoir pas plus tôt répondu à votre bonne lettre du 6 octobre; mais j'ai eu tant à faire, tant à courir, tant à parler, tant à écrire officiellement, que le temps m'a manqué complétement pour vous témoigner combien j'ai été profondément sensible à la marque d'amitié que tous mes camarades en général, et vous en particulier, m'avez donnée dans le moment bien pénible pour moi, de la perte de mon meilleur ami, de celui qui m'avait toujours donné de si bons conseils et à qui j'étais si intimement attaché depuis mon enfance. Veuillez, je vous prie, dire de ma part à ceux de nos anciens camarades que vous avez occasion de voir que, maintenant plus que jamais, j'ai besoin de me rappeler la confraternité dans laquelle nous avons vécu pendant plusieurs années. Dites-leur, je vous le demande instamment, que j'espère qu'au collége il s'est formé entre eux et moi un lien qui-subsistera toujours, et quant à vous personnellement, croyez qu'il me tarde de pouvoir causer de nouveau avec vous et de trouver dans votre amitié des consolations à la perte que je ressens tous les jours plus vivement, car je vois aujourd'hui combien il est difficile de remplacer un ami d'enfance."

Dieser Brief, soweit ich sehen kann, das letzte Dokument, welches zur Erläuterung des „Treize Juillet" heranzuziehen wäre, zeigt uns zugleich, wie wenig wahrscheinlich die Vermutung Paul de Mussets ist (S. 290), das Gedicht habe den Beifall der Herzogin von Orléans deshalb nicht gefunden, weil Musset jenen Laborderie „le meilleur de nous tous" zu nennen gewagt habe, eine Vermutung, der z. B. auch Söderman (S. 256) ohne weiteres beipflichtet. Man kann wohl einer Frau, die in jeder Handlung die Gesinnungen ihres verstorbenen Gatten so ehrte, kaum ein grösseres Unrecht thun, als ihr diese Plattheit

anzusinnen, wo es sich um das Andenken seines intimsten Freundes handelte. Will man um jeden Preis einen besonderen Grund dafür herausfinden, dass die Herzogin das Gedicht nicht nach Gebühr würdigte, da die Thatsache doch nun einmal festzustehen scheint, so dürfte vor allen einer viel näher liegen. Er drängt sich jedem auf, der in dem Buche der M^ise^ d'Harcourt, „Mme la Duchesse d'Orléans . . ." (S. 48/9), den Brief liest, welchen die Herzogin am 14. Juli 1843 schrieb, also gerade um die Zeit, wo ihr Mussets Verse mögen zu Gesicht gekommen sein. „. . J'ai retrouvé le seigneur. Maintenant je me sens en paix avec lui, avec ma croix, avec mon avenir, sur cette terre." Diese Worte geben etwa die Grundstimmung des Briefes, der einem Rückblick auf das verflossene Trauerjahr gewidmet ist. Die Empfindungen der strenggläubigen Frau waren, wie man sieht, nicht solche, mit denen man Mussets „Treize Juillet" ganz gerecht werden konnte: es wäre sogar begreiflich, dass die Personen ihrer Umgebung unter diesen Umständen ihr das Gedicht gar nicht zu lesen gaben.

Montégut meint, und vielleicht nicht mit Unrecht, es sei gar nicht wunderbar, dass das Stück der Herzogin von Orléans missfallen habe: „car il est certain que c'était avec une tout autre inspiration qu'il avait naguère chanté la mort de la Malibran" (S. 238). Die Schönheiten des ersten Gedichtes gegenüber den Schwächen des späteren auf die Wagschale zu legen, ist müssig und ist namentlich hier nicht angebracht, wo eine Anzahl sachlicher Erläuterungen vielmehr zeigen sollte, dass auch der „Treize Juillet" mehr enthält, als sich vielleicht mancher, der gar zu oberflächlich über dieses Gedicht abspricht, dabei denkt.

Aber Montéguts Worte legen noch eine andere Betrachtung nahe, und sie soll hier um so weniger unterdrückt werden, als es scheinen könnte, die Zusammenstellung der beiden Gedichte, wie sie im Vorhergehenden versucht worden ist, nötige, sich ihr zu verschliessen. Warum es erlaubt und fast geboten sei, sie einmal in dieser Weise gemeinsam zu betrachten, das sollte die

Einleitung zu diesem Abschnitt zeigen. Es steht damit nicht im Widerspruch, ist vielmehr eine notwendige Ergänzung, wenn hier noch einmal auf den grossen Unterschied hingewiesen wird, der sie trotz jener Verwandtschaft trennt. Da hat Montégut, ganz richtig, wie mir scheint, von der Inspiration gesprochen. Denn eine gewisse Kälte der Diktion, ein Mangel an Schwung der Fantasie und an der Kunst, die Persönlichkeit des beklagten Toten dem Leser plastisch vorzuführen, welche offenbar die Hauptschwächen des „Treize Juillet“ gegenüber dem Gedichte auf die Malibran sind, sie lassen sich zusammengenommen recht wohl als die Folgen einer geringeren Inspiration bezeichnen.

Und wiederum, glaube ich, müssen wir hier auf die Rechnung des Menschen setzen, was in dem Werk des Dichters sich äussert: es lag ganz in Mussets Natur, dass er mehr als alles andere den Verdacht fürchtete, er habe hier einen Prinzen als solchen gefeiert, den Verdacht, den er im Gedichte selbst glaubte zurückweisen zu müssen mit den Worten:

> Je le pense et le dis . . . .
> Non pas en courtisan qui flatte la douleur . . .

Und unter diesem Gedanken hat das ganze Gedicht gelitten, denn er hat der Inspiration des Dichters jene Fessel angelegt. Hatte er beim Tode der grossen Künstlerin, die kein anderer neben ihm zu beklagen schien, sogleich mit voller Begeisterung in die Saiten gegriffen, so schwieg er zunächst im Jahre 1842, als so viele „Sänger“ sich vernehmen liessen, die nur „wie Höflinge dem Fürstenschmerz schmeicheln“ wollten. Und als ein Jahr später auch er dem unglücklichen Herzog den Tribut der Dichterthränen zollte, da führte er wie zur Entschuldigung an, dass es sein Jugendfreund sei, den er betrauere — die Malibran aber, die er so wunderbar verherrlichte, hat er vielleicht gar nicht gekannt! Und doch hat er nicht nur die Künstlerin gerühmt, welche das Feuer der Leidenschaft für ihre Kunst verzehrt, sondern auch die rein menschlichen Vorzüge dieser Frau mit dem goldenen Herzen, während er im „Treize Juillet“ zwar die Tugenden des Freundes, des Gatten und des

Sohnes feiert, den der Tod so unerwartet fern von den Seinen ereilt, aber nicht etwa durch Anspielungen auf ganz bestimmte Vorkommnisse, wie in dem früheren Gedicht, zugleich den unerschrockenen Soldaten, den zum Herrscher geschaffenen und doch populären Fürsten so lebendig vor uns hingestellt hat.

Allerdings darf nicht vergessen werden, dass Musset über das spätere Stück ja auch nicht den Namen desjenigen geschrieben hat, dessen Andenken es in erster Linie gewidmet ist, sondern das Datum des Tages, der bei seiner Wiederkehr die traurigen Erinnerungen in ihm weckt. Und diese beschränkt er denn auch nicht auf engherzige Klagen, welche nur die wenigen verstünden, denen, wie ihm selbst, in dem Herzog von Orléans ein persönlicher Freund entrissen wurde. Er denkt an das Unglück der Nation und vor allem an das des Königshauses: und so erinnert er auch an die Prinzessin Marie in jenen drei Strophen, die wohl das Beste an dem Gedichte sind.

Hier erkennt man am ehesten den Dichter von „A la Malibran“ wieder an der Art, wie er mit wenigen Strichen ein vollkommenes Bild der Gefeierten giebt. Die Erscheinung der Prinzessin musste ihn ja ebenso anziehen, wie die der Sängerin: eine Frau, in des Lebens Mai dahingerafft, deren Gestalt die Innigkeit und Zartheit ihres Wesens die gleiche Poesie verleiht, wie der Malibran ihre wild überschäumende Kraftnatur. Eine Fürstin im Reiche der Kunst, wie sie es in der Wirklichkeit gewesen, so steht sie für des Dichters Leser da, würdig vermittelnd zwischen der Künstlerin und dem Fürsten, die er ebenfalls als jugendliche Opfer des Todes beklagt hat — und so knüpft sie ein letztes Band zwischen den beiden Threnoi Alfred de Mussets.

III. Sur une Morte.

(Œuvr. Compl. Bd. II, S. 282, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 1. Okt. 1842.)

Jenen acht kleinen Strophen, die auf den ersten Blick den Eindruck eines mehr oder weniger inhaltsarmen Formkunststückchens machen, sieht man es nicht sofort an, welches ihre Bedeutung ist: sie sind ein lyrisches Gedicht im Goetheschen Sinne, das „Bruchstück einer Konfession“, und gehören als solches litterarhistorisch eigentlich neben „Rolla“, neben die „Nuit de Décembre“ und die „Nuit d'Octobre“. Rein biographisch sind sie noch wichtiger als diese, denn wir haben in ihnen das einzige poetische Zeugnis einer Leidenschaft, die im Leben Mussets keine geringe Rolle gespielt hat.

Aber es ist auch wirklich das einzige Gedicht, welches man mit Bestimmtheit auf die Fürstin Belgiojoso beziehen kann. Die Versuche, in ihr die Heldin noch anderer Werke unseres Dichters zu sehen, werden zwar durch die verworrene Darstellung Paul de Mussets, die einem oft wie Absicht erscheint, fast herausgefordert, lassen sich aber nur auf sehr schwache Grundlage stützen. Auch der sonst so gewissenhafte Söderman ist hier viel zu weit gegangen, und was er S. 156 ff. über den Anteil der Fürstin an der „Nuit de Décembre“, an der „Lettre à Lamartine“ und an „Emmeline“ sagt, scheint mir gänzlich unhaltbar, so lange nicht neues Material den Wert dieser Ausführungen über den willkürlicher Konstruktionen erhebt.

Die weitere Erörterung dieser litterarhistorischen Fragen — sie würde ohnedies bei der geringen Zahl biographischer Dokumente, die wir bis jetzt besitzen, zu keinem befriedigenden Resultat führen — gehört nicht im eigentlichen Sinne zur Interpretation des Gedichtes „Sur une Morte“. Wohl aber müssen wir, da es offenbar den Abschluss der Belgiojoso-Episode bildet, uns Rechenschaft geben über das, was dem Bruche vorherging, soweit es mit dem bescheidenen Material möglich ist.

Wann unser Dichter in persönliche Beziehung zu der Fürstin trat, lässt sich mit Bestimmtheit nicht ermitteln. Es muss spätestens im Jahre 1837 gewesen sein (s. No. 7 der Briefe in Œuvr. Compl., Bd. X, S. 285 und Mme Jaubert, Souvenirs S. 165), doch ist es nicht ausgeschlossen, dass der Verkehr Mussets im Salon von Mme de Belgiojoso schon 1834 oder 1835 begann, und ich wagte sogar oben, darauf die Vermutung zu stützen, dass er dort die persönliche Bekanntschaft Bellinis gemacht habe.

Noch viel schwerer wird sich bestimmen lassen, wann in dem Dichter die Neigung zu Mme de Belgiojoso erwachte. Wenn man aber bedenkt, dass zu Ende der dreissiger und unmittelbar nach Beginn der vierziger Jahre Rachel und Pauline Garcia Mussets Herz und Gedanken wohl mehr beschäftigten, als wir bis jetzt wissen und — wissen können, so liegt die Annahme nahe, dass die eigentliche Zeit der Liebe zu der Fürstin Belgiojoso die Jahre 1841 und 1842 sind. Jedenfalls hat sie sich damals, durch vorübergehende Störungen nur noch gesteigert, zur Leidenschaft entwickelt, zu jenem Drama in der Seele des Dichters, dessen jähen Abschluss die Verse „Sur une Morte“ bezeichnen.

Eine objektive historische Darstellung der Episode lässt sich auch in der Kürze, in welcher sie hier statthaft wäre, nicht geben. Denn die verhältnismässig reiche Quelle, die wir in den „Souvenirs“ der Mme Jaubert, der „marraine“ Mussets, besitzen, ist für diesen Zweck nicht zu verwerten: die Briefe des Dichters sind hier augenscheinlich ohne jede Rücksicht auf die geschichtliche Entwickelung — deshalb auch wohl undatiert — mitgeteilt,

und dann hat sie Mme Jaubert, wie A. Barine (S. 95) festgestellt hat, für den Druck recht wesentlich und willkürlich verändert. Doch finden sich in Briefen Mussets, die in ganz unverkennbarer Beziehung zu „Sur une Morte“ stehen, mancherlei Aufklärungen über den Bruch.

Natürlich fallen diese immer zu Gunsten Mussets aus; aber man setzt sich, auch wenn es hier zwischen Schuldig und Unschuldig auf der einen und der anderen Seite zu entscheiden gälte, nicht dem Vorwurf der Parteilichkeit aus, indem man diesen Klagen des Dichters volles Vertrauen schenkt: denn wenn er nicht, wie in der „Confession“, mit einer wahren Wollust die Selbstanklagen häuft, so hat er doch auch hier keineswegs versucht, sich als einen Engel hinzustellen. Uebrigens hat auch d'Alton-Shée, der in dieser Angelegenheit gewiss nicht Partei nahm, da ihm Mme de Belgiojoso mindestens eben so nahe stand, wie Musset, einmal gesagt: „Si, en affaires de cœur comme en affaires d'honneur, on donne tort à celui des deux qui provoque, la 'bellissima morta' était la vraie coupable.“ (Jaubert S. 111.) Ferner auch war unser Dichter nicht der einzige, der sich über sie zu beklagen hatte: es scheint z. B. Heine, besonders im Anfang der Bekanntschaft, nicht viel besser bei ihr ergangen zu sein (s. G. Sand, Correspondance, Bd. II S. 20, Jaubert S. 287 und 296).

Musset aber, den Dichter von „On ne badine pas avec l'amour“, musste dies beständige Spielen mit dem Feuer mehr als jeden anderen verletzen. „Vous ne savez pas, marraine“, schreibt er, „non! vous ne pouvez pas savoir à quel point on m'a tué, éreinté, abîmé, comme on m'a attiré et laissé faire, quelle profonde, perverse et malfaisante coquetterie on a employée de sang-froid avec un pauvre diable qui aime de tout son coeur, qui se livre comme une bête . . . mais qui se réveille tôt ou tard, n'importe comment, et qui sait comprendre.“ (Jaubert S. 210/11.) „ . . . J'ai des lettres d'Uranie[1],“ heisst es in einem anderen

[1]) Unter dieser Bezeichnung erscheint die Fürstin öfter in den Briefen.

Briefe, „où elle me dit. 'Je croyais que mon amitié pouvait vous être bonne à quelque chose'; où elle me dit encore. 'Près de moi vous auriez souffert, mais non pas sans adoucissement.' J'ai tenu sa main, je l'ai baisée pendant une minute entière, et elle me laissait faire. Je lui ai répété cent fois que je ne cherchais pas près d'elle une bonne fortune, que mon amour-propre n'y était pour rien, que je ne lui demandais qu'un mot d'amitié pour être heureux toute une journée. Elle y croyait et elle le voyait, et elle m'a gardé huit jours chez elle, affectant à chaque instant d'éviter l'occasion de me parler, me traitant comme un étranger. Elle ne peut avoir eu pour cela que trois raisons: ou elle se défiait d'elle-même et je ne le crois pas; ou elle me faisait souffrir par plaisir[1], sachant qu'elle ne courait aucun risque à me rendre tranquille; ou bien elle agissait froidement avec orgueil et indifférence, ce que je crois. Or, ceci est méchant et haïssable. J'ai plus de quinze lettres d'elle où elle me parle d'amitié. L'amitié consiste-t-elle à donner le bras à quelqu'un pour aller à table? Quelle plaisanterie! Et, outre cette main qu'on me livrait, il y a mille choses qu'on ne peut pas dire, vous le savez, parce qu'on ne peut pas les expliquer aux autres. Mais, soyez-en sûre, elle m'a attiré à elle, par désœuvrement, pour s'amuser de moi et me faire jouer purement et simplement le rôle de 'patito'. Vous savez ce que c'est. Je n'ai pas voulu, et alors elle m'a maltraité. Quant à moi, je croyais réellement à ce faux semblant d'amitié[2] qui n'était qu'une comédie, un pur passe-temps, et qui s'est arrêté net dès qu'elle m'a vu revenir et céder. Voilà ce qui m'a blessé! Elle n'avait pas le droit, d'abord, de me traiter ainsi, et ensuite elle se trompait sur moi d'une manière blessante en essayant de

---

[1]) Einen Beweis solch grausamer Gefühllosigkeit der Fürstin Musset gegenüber bildet das von diesem selbst bei A. Houssaye „Les Confessions“. Bd. I S. 285 Erzählte.

[2]) Wie weit sie oft mit ihren Beweisen scheinbarer Intimität ging, zeigt die hübsche Geschichte, welche A. Houssaye „Les Confessions“ Bd. II S. 5 ff. erzählt: er hat sie wiederum von Musset selbst gehört.

le faire. Cela est le vrai, et je ne l'oublierai qu'avec peine, pour en garder en tout cas une méchante impression." (Jaubert S. 213/4.)

Nun war der Dichter doppelt empfindlich für diese Kränkungen im Jahre 1842, das ihn schon so hart mitgenommen: zum ersten Male zeigte sich die Herzkrankheit, der er nach 15 Jahren erlag (P. de Musset S. 274. A. Barine S. 161), allerhand materielle Sorgen, über die wir nichts Näheres wissen, müssen ihn damals geplagt haben (vergl. den Brief S. 207/8 bei Mme Jaubert), dann kam am 13. Juli des Herzogs von Orléans Tod, der ihn so schwer traf.[1] So schreibt er der „marraine": „. . Il me semble qu'elle aurait pu sentir qu'il y a des moments dans la vie de ce monde où un homme change de caractère bon gré mal gré, et lorsqu'il a l'avantage, en outre, d'être naturellement grognon, il peut le devenir encore plus. Ainsi cette belle Turandot m'a pris au mot sur toutes les maussaderies que j'ai faites, et, d'une autre part, elle n'a tenu aucun compte de mes bons mouvements. Je lui ai parlé à cœur ouvert, sottement, et maladroitement, si vous voulez, mais franchement; elle m'a répondu avec le calme et la gravité d'un mandarin. Voulez-vous me permettre, marraine, de vous faire une comparaison? Il y avait, à la révolution de Juillet, un pauvre diable de soldat suisse qui avait reçu trois ou quatre chevrotines dans la poitrine, il était inondé de sang et il se traînait le long d'une muraille dans la rue Croix-des-Petits-Champs. Une aimable dame, qui demeurait au second étage, ouvre délicatement sa fenêtre, aperçoit le Suisse au-dessous d'elle, et, pour montrer son patriotisme elle prend un pot de fleurs, et, vlan! elle le jette sur la tête du soldat. Voilà, au moral, ce que votre amie[2] a eu la bonté de faire à l'égard de votre filleul. Et je dis qu'il y a moins de différence qu'on ne croit entre une action physique et une action morale. Je dis qu'il est au moins bizarre qu'on plaigne

---

[1]) Vgl. besonders auch P. de Musset, Biographie S. 276.

[2]) Die Fürstin Belgiojoso war mit Mme Jaubert eng befreundet (vgl. z. B. Jaubert S. 165 und S. 200).

un homme qui a une crampe d'estomac et qu'on l'assomme quand il a le cœur en compote[1].“ (Jaubert S. 208.)

Als eine der „maussaderies“[2], zu denen Musset sich in diesem Briefe bekennt, hat die eitle Fürstin jedenfalls auch das harmlose Spiel ihm so übelgenommen, von welchem Mme Jaubert erzählt: „Un soir où, chez moi, le poète exerçait son crayon à faire quelques caricatures[3], la princesse le mit au défi, assurant que cela avait été souvent tenté sans y parvenir. Musset de se récrier, en ajoutant: 'La régularité des traits n'empêche rien, je vous assure! — Voici un crayon, dit la princesse, essayez; je vous autorise.' Un trait rapide traça un petit trois-quarts, où l'œil immense était placé de face et, pour la tournure, une pose un peu abandonnée, en exagérant la maigreur, complétait une ressemblance prise en caricature.[4] Toutes les personnes présentes se précipitaient pour voir, et souriaient sans se récrier. Elle, avec un air d'indifférence de très bon goût, répéta: 'Il y a quelque chose', et ferma l'album. Mon rôle de maîtresse de maison m'y autorisant, je m'emparai du

---

1) Auffallend ähnlich ist folgende Stelle aus einem anderen Briefe an Mme Jaubert vom 26. Juli 1842 (mit diesem Datum veröffentlicht von P. de Musset als No. 19 der Briefe, Œuvr. Compl. Bd. X S. 310): „. . Et concevez-vous cette personne (je ne peux décidément la nommer)“ — die Fürstin ist sicher gemeint — „qui m'empêche de boire du vin pur, sous le prétexte que je tousse, et qui m'applique sur le cœur un cataplasme de cent mille coups d'épingle? Comme c'est rafraîchissant! On n'aurait qu'à l'aimer tout de bon! qui sait? on serait à un joli régime: du sirop de groseille, et la torture!“

2) Vgl. abermals den in der vorigen Note herangezogenen Brief.

3) Der Dichter besass darin eine grosse Geschicklichkeit: vergl. P. de Musset, Biographie S. 72 Anmerkung.

4) Diese Zeichnung ist es vermutlich — eine bestimmte Angabe darüber fehlt — die bei Mme de Jauzé „Alfred de Musset . . “ S. 184, faksimiliert ist mit dem Doppelmotto:

„Pallida, sed quamvis pallida, pulchra tamen.
Elle est pâle, et pourtant quoique pâle elle est belle.“

(von Mussets Hand? vgl. faksimilierte Briefe des Dichters in A. Houssayes „Confessions“).

livre et le mis à l'abri des curieux. 'Vous avez brûlé vos vaisseaux, dis-je au poète. — Cependant, madame, je n'ai jamais été plus épris qu'en la regardant tandis que je traçais ce croquis. — Tant pis, dis-je vivement, vous l'avez blessée'. (Jaubert S. 191.) „Musset, qui a senti le coup, reste le dernier... 'Ah! princesse! comme je vous aime! — C'est impossible, dit-elle, puisque vous m'avez vue ainsi.' Elle lui donne la caricature: 'Emportez-moi sur votre cœur, c'est tout ce que vous aurez de moi'." (A. Houssaye „Les Confessions" Bd. I S. 282.)

Wie es scheint, machte nun der Dichter schriftlich den Versuch, die Verzeihung der Fürstin zu erlangen — aber vergebens. Darauf bezieht sich der Brief an Mme Jaubert („Souvenirs" S. 191/3), aus dem schon A. Barine (S. 166) einiges angeführt hat: „Marraine!! Le fieux est déconfit!!! Savez-vous ce qu'a fait cette pauvre bête? Il a écrit à cœur ouvert, comme un panier, sans rien cacher, sans rien 'enjoliver', sans rien 'mitonner', sans rien 'mignonner', sans rien de rien. On lui en a flanqué sur la tête. On lui en a fait une réponse, ô marraine!! une réponse .... IMPRIMABLE." Mit einem unvergleichlichen Galgenhumor erzählt er der „marraine", unter Thränen scherzend, wie viel er über diese Absage geweint; und dann: „O amour! ce sont là de tes jeux! Que le diable emporte les jeux de l'amour, ils sont encore pires que ceux du hasard. Sacrebleu! marraine, que ça fait de mal, ces petites plaisanteries-là. Sérieusement, je m'abstiendrai dorénavant de toute correspondance ou rapport quelconque avec Son Altesse Sérénissime; 'sous aucune espèce de prétexte', je n'en joue plus ..." Diesen Vorsatz scheint jedoch der Dichter vorerst noch nicht ganz ernst genommen zu haben. Er ist immer noch „horriblement amoureux" (Jaubert S. 195) und hält eine allmähliche Wiederannäherung nicht für unmöglich (S. 193/4).

Aber bald — vielleicht hat ihn Mme de Belgiojoso aufs neue vor den Kopf gestossen (vgl. Jaubert S. 199) — ändert sich sein Ton. Er schreibt aus Lorey, dem Schlosse seines

Vetters bei Pacy-sur-Eure: „ . . Jl n'y avait moyen d'arriver à rien de bon; danger de s'aigrir, comme vous le prévoyiez très justement; 'item', raison de souffrir, et de souffrir très sérieusement malgré toutes mes plaisanteries, etc.; 'donc', j'ai fait pour le mieux en partant, parce que le voyage distrait, parce que l'absence fait oublier, parce que le parti-pris rend le sang-froid, etc.; en un mot il aurait pu m'arriver malheur, et il ne m'en arrivera pas, à moins que le diable s'en mêle. . . Mais il aurait pu m'arriver bonheur . . il y aurait très certainement pu y avoir entre cette personne et moi un lien, une affection, qui, avec un peu d'habitude et de vieillesse, aurait pu devenir une chose très gentille . . Or, maintenant, je parle très sérieusement, me connaissant fort bien comme je suis, tout est absolument rompu 'net' . . . Je casse un pot renversé, disiez-vous très bien l'autre jour. C'est 'exactly true'. Personne n'est plus faible, plus tergiversant, et plus poule mouillée que votre indécrottable filleul, mais, une fois le pont passé, bonsoir la rivière. Ce n'est pas du courage que j'ai, c'est une espèce de besoin d'aller, comme un cheval qu'on entraîne, qui fait que je ne reviens plus sur une barrière franchie. C...[1] est maintenant comme morte pour moi. — Comparaison: Figurez-vous un œuf qu'on fait danser dans sa main, qui est bien frêle, bien léger, mais toujours très bon à faire cuire et très prêt à se laisser mettre au pot tant qu'il n'est pas cassé. Mais une fois tombé par terre et cassé, il n'y a pas de cuillère, 'il n'y a pas rien' qui puisse remettre le jaune dedans et le faire redevenir œuf; il ne reste qu'une coquille en morceaux et un petit gribouillis. Tel est l'état de mon aimable cœur. Et bien, marraine, je prends la liberté de dire, et j'en ai le droit ou le diable m'emporte, dussiez-vous me trouver 'outrecuidant', ces femmes qui font les bégueules, qui me maltraitent, me méconnaissent, me font souffrir à plaisir, et finalement se font haïr de moi, sont des sottes en toutes lettres: ce n'est pas leur intérêt, ce n'est pas leur instinct,

---

[1]) Vermutlich der Vorname der Fürstin, „Cristina".

ce n'est rien que de la 'blague', à laquelle je ne me trompe pas. Qu'est-ce que c'est, je suppose, que Marco[1] m'écrivant[2] du haut de ses grands yeux que 'le seul bon effet des succès *trop faciles*, c'est d'empêcher qu'on ne s'obstine aux succès impossibles'? Qu'est-ce qu'elle veut dire avec ses succès faciles? Certes rien n'était moins 'facile' que certains 'succès' (quel mot horrible) que j'ai en mémoire et rien n'était moins 'impossible' qu'Elle. Qu'est-ce que c'est que cette manière de traiter en petit garçon ou en libertin usé un homme plus jeune qu'elle[3] qui, au fond, la vaut bien, qui se laisse faire par faiblesse, ou plutôt, comme disaient nos pères, par 'mignardise', mais qui peut se redresser si on lui marche sur la queue? Sottise! marraine, vanité qui se trompe et qui manque son but en voulant aller au delà! Qu'aurait-elle dû faire? diriez-vous peut-être, céder? faut-il donc céder sous peine d'encourir l'auguste colère de monsieur? Non, marraine, mais seulement 'comprendre', ne pas feindre de croire ni vouloir faire croire qu'après quelques années d'une vie mondaine on est la présidente de Tourvel, ne pas profiter de ce qu'on voudrait se rendre 'inreconnaissable' pour méconnaître les autres. Savoir à qui on parle, en un mot, avoir la moitié seulement du bon sens, de la délicatesse et de la franchise d'une amie à Elle, qui sait la différence qu'il y a entre un bœuf et un bouvier.[4]"

In diesem Briefe, in den Worten „C... est maintenant comme morte pour moi" haben wir die eigentliche Ueberschrift unseres kleinen Gedichts: es ist der Grundgedanke, der dieses Gemisch von Lob, Tadel und — Mitleid zusammenhält. Leblos,

---

[1]) Diese Bezeichnung gab Musset der Fürstin vielleicht in Erinnerung an die gleichnamige Figur aus dem ersten Teil seiner „Confession", jene italienische Tänzerin, die, eine vollendete Schönheit, aber ohne jegliche Empfindung, eher einer Marmorstatue, als einem menschlichen Wesen gleicht.

[2]) Vielleicht in jener „réponse imprimable", s. S. 109.

[3]) Die Fürstin war am 28. Juni 1808 geboren.

[4]) Musset meint natürlich Mme Jaubert selbst.

wie ein Marmorbild, scheint dem Dichter dieser Leib — „on dirait une sainte gothique, oubliée dans sa niche, avec sa pâleur marmoréenne[1], son corps frêle et délié“, sagt A. Houssaye („Les Confessions“ Bd. I S. 279) von ihr. Mussets Vergleich aber ist besonders prägnant: nicht eine beliebige Statue, sondern gerade Michelangelos „Nacht“ in der Medicäergruft zu Florenz, wählt er, das Symbol des Todes (s. z. B. H. Grimm „Leben Michelangelos[4]“ II 129). Und doch denkt jeder zugleich an die edlen, regelmässigen Züge dieses in Todesschlaf gebannten Antlitzes.[2] Wir sahen schon, wie unser Dichter denselben Vorzug an dem Gesichte seiner „Toten“ schätzte (s. S. 108). Man wird an Eugène Delacroix[3] erinnert, der auch beim Anblick der Fürstin immer wieder seiner Bewunderung Ausdruck gab, einer kalten Bewunderung aber, denn nur wenn sie lächele, sagte er, glaube man ein lebendes Weib zu sehen.

Diesen Kontrast hat Musset durch den Hinweis auf die „Nacht“ offenbar bezeichnen wollen, wie er ihn in den folgenden Strophen deutlicher auch durch die Form seines Ausdruckes gekennzeichnet hat. Inmitten aller der Vorwürfe hat er geschickt die Erinnerung an die „süsse Stimme“ unterzubringen verstanden, deren „Zauberklang“ auch von anderen so sehr gerühmt ward

---

¹) Ganz ähnlich Mme Jaubert „Souvenirs“ S. 37. — Das Porträt der Fürstin von Henry Lehmann, auf welches Houssaye bei seiner Schilderung verweist, erschien einem Salonkritiker (L. Peisse in der Rev. des Deux Mondes v. 15. April 1844 S. 364) als „image froide, immobile, morte“, und er nannte es eine „Verleumdung“ — allzu galant, denn die Fürstin selbst schätzte, was sehr bezeichnend ist, gerade dieses Porträt am höchsten (s. A. Houssaye Bd. II S. 18). Vgl. auch besonders A. Houssaye Bd. II S. 2.

²) Auch sonst erscheint es bei unserem Dichter als Schönheitsideal, so in „Les Deux Maîtresses“ V (Œuvr. Compl. Bd. VI S. 117): „Jamais Mme de Parnes n'avait été si belle . . . l'ange de la nuit ne sortit pas plus beau d'un bloc de marbre de Carrare sous le ciseau de Michel-Ange“.

³) Uebrigens hatte es die Fürstin auch mit ihm durch eine rücksichtslose Aeusserung, welche den zartfühlenden Künstler tief verletzte, für immer verdorben (s. Mme Jaubert „Souvenirs“ S. 38).

(vgl. Jaubert S. 181); auch die „schönen Augen" hat er nicht vergessen, deren Blick ihn so oft bezwungen[1] — „si grands, si grands, si grands que je m'y suis perdu et que je ne m'y retrouve pas", wie er einmal von diesen Augen schrieb (A. Houssaye Bd. I S. 280).

Doch vermögen auch so viel äusserliche Vorzüge den Dichter nicht darüber hinwegzutäuschen, dass dieser Frau alles fehlt, was das Leben vom Tode scheidet: Herz, Gedanken und Seele. Und so bleibt ihr Handeln und ihr Sinnen trotz allem Schein ohne wahren Wert. Die Leser jener Zeit erblickten in den drei Strophen (2-4) — mochte es nun Mussets Absicht entsprechen oder nicht — gewiss Anspielungen auf die modische Frömmigkeit[2], der damals eine ganze Anzahl vornehmer Damen in Paris huldigte — vielleicht keine so sehr, wie eben die Fürstin Belgiojoso. Sie vor allen suchte in einer Weise, die den Spott fast herausfordern musste, jeder Veranstaltung den Mantel der Religiosität umzuhängen. Besonders hatte dafür die Musik herzuhalten, die in ihrem Salon eifrig gepflegt wurde (s. z. B. Edgar Quinet „Lettres" Bd. II S. 295 und 307). Es scheint, als ob sie die Aufführung eines Händelschen Oratoriums für etwas Unerlaubtes halte, wenn sie nicht durch die Charwoche gewissermassen entschuldigt werde (s. Rev. de Paris, April 1840, S. 235 und S. 308). Dass Liszt und Thalberg bei ihr spielten, hörte man nur, wenn vorher ein Billetverkauf zu Gunsten verarmter Italiener stattfand[3] (ebd. März 1837, S. 221). Aber die Fürstin wusste durch den wohlthätigen Zweck auch prunkvolle Ballfestlichkeiten in ihrem Hause (s. Rev. de Paris, Juni 1840, S. 70) und einmal sogar einen — „bal Mabille" (s. A. Houssaye Bd. II S. 317) zu heiligen: dabei fiel denn allerdings nur „or sans pitié" ab, und mehr als die Befriedigung

---

[1]) Vgl. Jaubert S. 195 und 219, A. Houssaye Bd. II S. 1, ferner Brief 19, Œuvr. Compl. Bd. X S. 309.

[2]) Vgl. Rev. de Paris 1840, April S. 312, Mai S. 77.

[3]) Vgl. auch Franz Liszt, Gesammelte Schriften (La Mara) Bd. II S. 102 Anmerkung.

über das vollbrachte gute Werk kam der Fürstin ein „je me suis bien amusée" (s. Houssaye a. a. O.) aus dem Herzen.

Zu diesen guten Werken fragwürdigen Charakters wurden die vornehmen Damen oft genug von jenen eleganten Priestern bestimmt, deren es damals mehr als einen in Paris gab (s. Mme Jaubert „Souvenirs" S. 94). Mit ihnen zu verkehren war ebenfalls Mode, und auch hier ging Mme de Belgiojoso mit dem Beispiel voran. „Lorsqu'on lui rendait visite dans son petit hôtel de la rue d'Anjou, on la surprenait d'ordinaire à son prie-dieu, dans son oratoire, sous le rayon orangé d'un vitrail gothique, entre de poudreux in-folio, la tête de mort à ses pieds; un saint homme la quittait, le prédicateur en vogue, l'abbé Combalot ou l'abbé Cœur" (Daniel Stern, „Mes Souvenirs" S. 356). Gerade bei ihr scheint übrigens die Beschäftigung mit der Theologie etwas mehr gewesen zu sein, als ein blosses Zugeständnis an die Modeliebhaberei: brachte sie es doch sogar zu einem vierbändigen „Essai sur la formation du dogme catholique."

Es erscheint also doppelt hart, wenn Musset von dieser jedenfalls hochintelligenten Frau (vgl. Mme Jaubert S. 182 und S. 286) sagt:

> Elle pensait si le vain bruit
> D'une voix douce . . . .
> . . . .
> Peut faire croire à la pensée.

Oder wollte er damit gerade auf jene eigentümlichen Studien anspielen? Erblickte auch er in ihnen nur einen Beweis mehr für der Fürstin Sucht nach dem „Effekt", wie Balzac sie ihr vorwarf (vgl. seine Correspondance Bd. I S. 389) und die Gräfin d'Agoult in jener ebenso anschaulichen wie maliciösen Schilderung, der soeben einige Zeilen entlehnt wurden? Das wird man kaum behaupten wollen: es ist nicht wahrscheinlich bei einem so parteiischen Beurteiler, wie es Musset doch entschieden war. Eher scheint es, als habe er hier dem glänzen-

den Kontrast zu der „voix douce et cadencée . .“ ein allzu grosses Opfer gebracht.

Die Sympathie, welche der Dichter für die „Tote“, die er so leidenschaftlich geliebt, immer noch hat, kommt nun mehr und mehr zum Vorschein. Schon aus der Strophe „Elle priait . . .“, bei welcher einem jedoch das pittoreske Betgemach aus Mme d'Agoults Erzählung fast unwillkürlich wieder in den Sinn kommt, hört man nicht nur eine Anklage heraus, sondern eben so viel Bedauern, dass bei dieser Frau selbst das Gebet nur eine äusserliche Handlung ist. Auch ihr Lächeln ist nur Schein, wie ihre Thränen — und hier tritt ganz deutlich in des Dichters Worten das Mitleid an die Stelle des Vorwurfs.

Noch einmal aber wird sein Ton bitter, bei dem Fehler der Fürstin, der ihm selbst so herben Schmerz gebracht hatte:

> Elle aurait aimé si l'orgueil
> . . . .
> . . . .
> N'eût veillé sur son cœur stérile.

Und doch — wie viel milder als Balzacs hartes Urteil, die Fürstin Belgiojoso „spiele den Vampyr“, klingen jene Verse im Munde des Dichters, dessen Thränen sie doch wirklich, wie man mit Houssaye (I 280) sagen kann, getrunken hat — während ihr Balzac nach kurzer Zeit den Rücken kehrte (s. die „Correspondance“ a. a. O.).

Hatte der grosse Menschenkenner Recht? Spielte sie wirklich den Vampyr? Und war ihr ganzes Wesen nur „Spiel“, das auf den „Effekt“ hinaus wollte? Eine bestimmte Antwort auf diese Fragen wäre die Lösung eines psychologischen Rätsels. Die Fürstin Belgiojoso ist auch heute eine „personnalité inédite“, wie sie einer ihrer Zeitgenossen, A. Houssaye („Les Confessions“ Bd. II, S. 2), treffend bezeichnet hat. Auch Musset dachte vielleicht daran, wenn er sie mit der Rätselprinzessin Turandot (s. z. B. S. 107) verglich. Wer eine erschöpfende Darstellung der französischen Geistesgeschichte im zweiten Viertel unseres Jahrhunderts geben wollte, jener hoch-

interessanten Periode, in welcher die Belgiojoso eine sehr charakteristische Erscheinung ist, der würde nicht umhin können, dieser vielseitigen Frau ein eindringliches Studium zuzuwenden. Es würde dabei unzweifelhaft ein ganz anderes Bild entstehen, als bei diesen Erläuterungen zu einem „portrait de circonstance".

So hat Musset selbst seine Verse „Sur une Morte" genannt (s. Jaubert S. 212), und man würde ihm das grösste Unrecht thun, wenn man eine wirkliche Schilderung der Fürstin in dem kleinen Gedichte sehen wollte. Man hat es oft grausam genannt, und auch das ist, wie wir gesehen haben, eine Verkennung. Wer zu lesen versteht, wird heute noch den Eindruck haben, den Mme Jaubert in die Worte gefasst hat, man habe bei dem Erscheinen des Gedichtes kaum sagen können, ob es von Hass oder von Liebe eingegeben sei (Souvenirs S. 202). Schon am 9. Oktober — die Verse waren am 1. in der Revue des Deux Mondes erschienen — schreibt Musset an seine „marraine": „. . A présent que mon parti est pris de ne plus la revoir, je puis vous dire franchement mon opinion sur elle. Je l'aime, je l'aime, je l'aime et je l'aime beaucoup." Und dann wieder (der Brief trägt bei Mme Jaubert das Datum „vendredi 28" — vermutlich doch „octobre"): „. . Oui, marraine, et je me confesse à vous . . J'ai pensé à mes derniers vers, et je les ai sincèrement regrettés, mais très sincèrement. C'est mal, c'est absurde, non pas de les avoir faits, mais de les avoir imprimés[1]. — 'Voilà ma bête, allez-vous dire, il est bien temps maintenant!' et vous allez me comparer à cet homme prudent qui, ayant parié de traverser un bassin gelé pieds nus sur la glace, arrivé au milieu, trouva que c'était trop froid, et revint sur ses pas, au lieu de continuer. Eh bien, non, en tout honneur, je ne l'aime plus, du moins je ne souffre plus seulement pour deux sous quand j'y pense; je

[1]) Das Stück ist dem entsprechend in keine der Gedichtsammlungen Mussets aufgenommen, die zu seinen Lebzeiten erschienen (Jaubert S. 165 u. 211).

n'ai aucune espèce d'envie de me 'rabibocher', comme disent les gamins. Mais je ne suis pas content: je voudrais qu'il y eût un moyen quelconque de réparer la chose. Trouvez-moi donc cela, vous. — Mettez votre menton dans votre main, appuyez votre coude sur votre jarretière, brûlez-vous le bout du pied, et donnez - moi un conseil. Il est positif que personne ici n'a cru les vers adressés à Uranie. Ni mon frère ni moi n'avons entendu âme qui vive les lui appliquer[1] . . Ainsi voyez un peu, et dites-vous bien, que je ne veux pas de réconciliation, sous aucun rapport, aucun rapprochement. J'en ai bien assez, à présent que c'est fini. Mais je sens que j'ai été trop loin, et je voudrais revenir sur l'impression laissée.“ (Jaubert S. 206/7.)

Die Fürstin hatte sich natürlich sofort erkannt, obwohl sie ihren Freunden gegenüber Rachel als das Opfer der Dichterrache bezeichnete. Diese aber wusste den wahren Sachverhalt unter die Leute zu bringen (Houssaye I 282), und Musset hatte sich geirrt, wenn er geglaubt, dass nur die Fürstin selbst die Beziehung der Verse verstände. „S'il eût pu en être ainsi,“ meint Mme Jaubert (S. 211), „le pardon eût été aisé. Une 'furia amorosa' portait en elle son excuse. Mais l'envie veillait, et tout fut mis en œuvre pour exciter le courroux de la femme.“

Auf der anderen Seite wurde Musset zum Ueberdruss getrieben besonders durch den italienischen Dichterling Leopardi, der ihn mit seinen komischen Versuchen, den Ritter der Fürstin[2] zu spielen, noch längere Zeit belästigte. „Vous savez sans doute,“ schreibt er an die „marraine“, „que . . Leopardi est venu

---

1) Einige bezogen sie auf George Sand, die meisten aber auf Rachel (Jaubert S. 212).

2) Über das Verhalten des Fürsten Belgiojoso in dieser Angelegenheit wissen wir nichts. Er war jedenfalls viel zu geschmackvoll, um an der wahren Bedeutung der Verse zu zweifeln. Eine wirkliche Beleidigung seiner Gemahlin hätte er, obwohl er getrennt von ihr lebte, in seiner durch und durch ritterlichen Gesinnung (vgl. d'Alton-Shée, „Mes Mémoires“, Bd. I S. 94/5) auch seinem Freunde Musset nicht hingehen lassen.

m'apporter ici une pièce de vers italiens, où il s'est amusé à retourner les miens comme une manche de veste ce qui se trouve fort ingénieusement faire le plus pompeux éloge d'Uranie. Il voulait que je les fisse insérer dans la 'Revue', et j'ai cru d'abord qu'il se moquait de moi; mais point: Il m'a écrit deux lettres dans cette idée au moins baroque. Décidément, ils sont tous un peu fous . . ." (Jaubert S. 216.)

Nachdem die Fürstin Leopardi endlich zum Schweigen gebracht hatte, scheint es zu einem äusserlichen Ausgleich gekommen zu sein, wie ihn Musset in dem vorhin zitierten Briefe gewünscht hatte; die persönlichen Beziehungen aber zwischen ihm und der Fürstin Belgiojoso hörten wohl ganz auf. „La princesse", sagt Mme Jaubert (S. 218) etwas unbestimmt, „finit par accepter avec indulgence la forme inaccoutumée et poétique d'une désespérance amoureuse. Puis, des deux côtés, la blessure se cicatrisa surtout par l'absence. Parfois, dans la correspondance, quelques mots réveillaient les souvenirs, comme ces éclairs qui, à longues distances, survivent à l'orage."

Die Fürstin musste ja auch zufrieden sein: was d'Alton-Shée einmal als ihr Ideal bezeichnet hat, „d'inspirer une passion glorieuse, en faisant le malheur du poète dont les larmes l'eussent immortalisée" (s. Jaubert S. 111), war verwirklicht — vielleicht in etwas anderer Weise, als sie es erwartet hatte. Sie selbst aber wird wohl bemerkt haben, dass das kleine Gedicht, über welches man ihren Namen setzen könnte, unter den Schöpfungen Mussets, die im eigentlichsten Sinne als Kunstwerke zu bezeichnen sind, einen der ersten Plätze verdient.

IV. Aus dem Jahre 1843.

Wer die lyrische Produktion Alfred de Mussets in chronologischer Folge übersicht, der begrüsst gerne das Jahr 1843 ob einer Reihe herzerfreuender Spätlinge, die es dem Dichter noch beschert hat. Das grösste Gedicht aus dem Jahre 1843, „Le Treize Juillet“, tritt ihnen gegenüber in den Hintergrund, nicht sowohl weil es dem Gegenstande nach noch in das vorhergehende Jahr gehört, als vielmehr deshalb, weil diese bitteren Thränen Mussets — die letzten, von denen ein Gedicht zeugt, — fast völlig verschwinden inmitten der heiteren Stimmung, die, über blosse Resignation stellenweise weit hinausgehend, für Musset über dem Jahre 1843 zu liegen scheint.

Aus den mannigfachen schweren und leichten Stürmen, welche die Liebe seinem Herzen während der vorhergegangenen Jahre noch gebracht hatte — „Oui, femmes . . .“, „Jamais“, „Adieu“, „A Madame G.***“ (Sonnet und Rondeau), „Sur une Morte“ sind ihre köstlichen Früchte — tritt er nun heraus mit den Worten:

> De ces biens passagers que l'on goûte à demi,
> Le meilleur qui nous reste est un ancien ami.

Wie freudig er dieses Motto im Jahre 1843 beherzigt hat, zeigt schon ein Blick auf einige Briefe an den treuesten Freund, seinen Bruder Paul, der ihn im Herbst 1842 verlassen hatte, um für längere Zeit in Italien seinen Aufenthalt zu nehmen

(s. P. de Musset, Biographie S. 282, Brief Alfreds an die „marraine“ vom 23. November 1842, No. 20, Œuvr. Compl. Bd. X S. 313). Da ist zuerst die Erzählung, wie er sich auf die drolligste Weise mit seiner alten Herzensfreundin Rachel ausgesöhnt hat bei dem lustigen Bulozschen Diner am Dreikönigsabend (Briefe No. 21 u. 22, Januar resp. Februar 1843, Œuvr. Compl. Bd. X S. 314/5). Dann berichtet er dem Bruder (22. Mai, No. 24, a. a. O. S. 322) über die Erneuerung der Freundschaft mit Victor Hugo: sie ist poetisch besiegelt durch das Sonett „A M. Victor Hugo“ (datiert „26 avril 1843“), dessen Kernverse wir so charakteristisch für den Musset von 1843 fanden. In demselben Briefe erwähnt er auch den Sonettwechsel mit Mme Mennessier, der Tochter Charles Nodiers. Sie und ihr Vater gehörten ebenfalls zu dem erlesenen Kreise jener Frühstückstafel in Ulric Guttinguers Garten, die Musset und Hugo wieder zusammengeführt hatte (s. No. 24 der Briefe a. a. O. S. 322 und Mme Mennessier-Nodier, „Ch. Nodier . .“ S. 348/9).

a. A Charles Nodier.

(Œuvr. Compl. Bd. II S. 310, zuerst Rev. des Deux Mondes v. 15. Aug. 1843.)

Nodier mag, als er Musset bei Guttinguer wieder einmal die Hand schütteln konnte, ihm wohl gesagt haben, wie sehr er ihn oft in dem geselligen Kreise vermisse, der sich auch in den letzten Jahren Nodiers noch jeden Sonntag Abend um ihn scharte. Unser Dichter aber hatte, wie es scheint, nochmals die Gelegenheit vorübergehen lassen, seinem alten Freunde die grösste Freude zu machen, die es für diesen gastfreiesten aller Menschen gab. Da griff Nodier, — so wenigstens erzählt Herr Édouard Grenier („Souvenirs littéraires“ S. 76) — zu einer Art List, um Musset wieder einmal bei sich zu sehen. Der junge Grenier, der, wie so viele andere, in Nodier einen väterlichen Freund fand, hatte ihm unter anderen Gedichten auch ein an Musset gerichtetes Sonett[1] vorgelegt, das aber bisher noch nicht zur Kenntnis des Gefeierten gelangt war. Dafür sorgte nun Nodier:

[1]) s. Éd. Grenier, „Poésies complètes“ (1882), S. 288.

das Gedicht wurde sofort an Musset gesandt, aber nicht allein, sondern mit einem Briefe von Nodiers Tochter, Mme Marie Mennessier.

Das musste allerdings wirken, denn der bezaubernden Liebenswürdigkeit dieser Frau vermochte kein Dichter zu widerstehen. Wie viele haben ihr gehuldigt — von Victor Hugo (vgl. No. XXXI der „Feuilles d'Automne", Œuvr. Compl. Bd. III S. 173[1]) bis zu Jacques Jasmin, dem Dialektdichter aus Agen, der im Jahre 1845 der „poulido damo de Paris" sein Gedicht „Maltro l'Innoucento" zueignete (s. Œuvr. Compl. Bd. I S. 150). Mit am berühmtesten ist das Sonett, zu welchem sie den jungen Félix Arvers begeisterte:

Ma vie a son secret, mon âme a son mystère . . .

(s. „La Grande Encyclopédie" s. n. Arvers, ferner Éd. Grenier, Souv. litt. S. 74[2]) — Arvers verdankt ihm die Unsterblichkeit.

Den reichsten Dichtertribut aber hat ihr unser Alfred de Musset[3] entrichtet. Schon im Jahre 1833 hatte er ihr mit dem kleinen Gedichte

[1]) „A Madame Marie M." mit dem vielsagenden Motto: „Ave Maria, gratia plena."

[2]) Eine andere Version macht ihr dieses Sonett streitig (sieh H. Blaze de Bury in der Rev. des Deux Mondes v. 1. Februar 1883, S. 621). — Das Sonett ist ausser in Arvers' Gedichtsammlung „Mes heures perdues" z. B. auch bei Vapereau „Dictionnaire des Littératures" s. n. Arvers zu finden.

[3]) Sonst wüsste ich noch zu nennen: Émile Deschamps (Poésies S. 195), A. Fontaney (in J.-B.-A. Souliés „Keepsake français pour 1831" S. 196), Évariste Boulay-Paty (Sonnets S. 161). Ueber die (mir nicht bekannten) Verse, welche die Dichterin Mme Amable Tastu an Marie Nodier gerichtet hat, s. den Brief von Nodiers Freund Ch. Weiss, vom 28. Okt. 1826 (Lettres de Ch. Weiss . . p. p. Pingaud S. 36). — 1836 erschien, von Mme Mennessier veröffentlicht, eine Gedichtsammlung „La Perce-Neige", welche meist ihr gewidmete Stücke, u. a. auch A. de Mussets „Madame, il est heureux . . ." enthält (Mitteilung des Herrn M. Clouard). Eine kurze Anzeige dieses Bandes in der „Revue de Paris", Dez. 1835, S. 271, nennt von Autorennamen, die darin vertreten sind, Sainte-Beuve, Brizeux, Peyronnet, Guttinguer, Marquis de Custines, Comte de Rességuier, Mmes Desbordes-Valmore, Tastu, Waldor.



Madame, il est heureux celui dont la pensée
A pu servir de sœur à la vôtre un seul jour

dafür gedankt, dass sie Verse von ihm in Musik gesetzt hatte. Zehn Jahre waren seitdem vergangen, und der Dichter ergriff nun gerne die Gelegenheit, seine Huldigung zu erneuern. Nachdem er alsbald seine Freunde im Arsenal — dort wohnte Ch. Nodier, der von 1824 ab an der Spitze der Arsenalbibliothek stand — wieder aufgesucht hatte, sandte er, voll der innigen Herzensfreude, auch hier eine alte Freundin so treu gefunden zu haben, gleich am folgenden Tage Mme Mennessier das Sonett

Je vous ai vue enfant, maintenant que j'y pense . .

Ein paar Sätze aus der gestrigen Unterhaltung, so scheint es, liefern, leicht umgestaltet, dem Dichter die ersten Verse, und er geht davon aus, um dankbar die Zeit, des Menschen „trostreiche Reisegenossin", zu grüssen und ihr „Kind", die holde Erinnerung.

Mme Mennessier blieb die Antwort nicht schuldig, und es war eine würdige Antwort, die sie dem Bruder in Apoll[1] erteilte. Musset empfing von ihr folgendes Sonett:

La fleur de la jeunesse est-elle refleurie
Sous les rayons dorés du soleil d'autrefois?
Mon beau passé perdu connaît-il votre voix,
Et vient-il, l'étourdi, railler ma rêverie?

Par la chute des jours mon âme endolorie
A laissé ses chansons aux épines des bois.

---

[1]) Die beiden schönen Sonette an Musset sind, wie es scheint, nicht die ersten dichterischen Versuche von Marie Nodier. Schon am 7. Dezember 1830 schreibt Nodier — er vergötterte Marie, sein einziges Kind, geradezu — an Weiss (Correspondance . . . de Ch. Nodier p. p. Estignard S. 238): „Ma fille s'est trouvé un nouveau talent dont je ne me doutais guère. Elle fait des vers dont je n'ose juger, mais qu'on m'a fait lire pendant quelques jours pour des pièces inédites d'André Chénier, et qui m'ont paru admirables." — In demselben Briefe ist auch das Erscheinen ihrer Kompositionen in Aussicht gestellt: „Elle compose un recueil bien exécuté sous le titre de 'Mélodies mélodiques'." S. darüber ferner Weiss' Briefe vom 14. Dez. 1830, 3. Jan. und 2. Dez. 1831 (S. 84, 85 und 91 bei Pingaud).

Du fardeau maternel j'ai soulevé le poids,
J'ai vécu, j'ai souffert, et je me suis guérie.

Hélas! qu'il est donc loin le printemps écoulé!
Que d'étés ont séché son vert gazon foulé!
Que de rudes hivers ont refroidis sa sève!

Mais de votre amitié le doux germe envolé
A retrouvé sa place, et mon cœur consolé
En recueille les fleurs au chemin que j'achève.

Ein wenig schwermütig hat die Freundin in diesen Versen auf die Vergangenheit zurückgeblickt, sie hat von Dornen gesprochen, die sie auf dem Lebenswege verletzt, besonders seit Muttersorgen[1] ihr Herz beschweren. Verwundert erwidert nun Musset der anmutigen Frau, welche die Jugend des Gemütes eben so wohl bewahrt zu haben scheint, wie die des Antlitzes:

Vous parlez de regrets et de mélancolie . . . ?

Er wird nun ernster bei dem Gedanken an die viel härtere Schule, die sein Herz durchzumachen gehabt. Und doch möchte er noch einmal jung sein. Er weiss recht wohl:

Aimer n'importe quoi, c'est un peu de folie.

Aber wie ein halbes Jahr vorher in „Après une Lecture", in dem Bekenntnis seiner idealen Poetik, so möchte er auch hier wieder sagen

Mon premier point sera qu'il faut déraisonner[2],

man muss eben „Thorheiten" begehen oder doch denken können. Wie ihm damals Opheliens Wahnsinn, aus massloser Liebe entsprungen, als ein Stadium erschienen war, welches jeder wahre Dichter durchlebt haben müsse, so wünscht er

---

1) Marie Nodier war seit dem 9. Februar 1830 (s. Nodier an Weiss, am 12. Januar 1830, S. 228 bei Estignard) verheiratet mit Jules Mennessier. Sie hatte vier Kinder, die Ch. Nodiers höchste Freude waren (Mme Mennessier-Nodier „Ch. Nodier" S. 362, Nodier an Weiss, bei Estignard S. 263 und 281, Wey in der Revue de Paris, Februar 1844, S. 46).

2) Vgl. damit auch folgende Stelle in einem Briefe an die „marraine" (Mme Jaubert, „Souvenirs" S. 186): „Déraisonner en conscience, voilà la grande affaire de la vie. Quand on n'ose plus déraisonner, il faut se brûler la cervelle ou se marier."

sich jetzt ihre Blumengewinde zurück, die, wie Ophelia selbst Symbole der Jugend und der Liebe und ihrer goldenen Illusionen, zugleich mit Hamlets Geliebter von den Wellen hinweggeschwemmt werden.

Abermals antwortet Mme Mennessier mit einem Sonett, dessen Kenntnis wir ebenso, wie die des vorhergehenden, Herrn Éd. Grenier (s. seine „Souvenirs littéraires“ S. 78 und 79) verdanken:

Ce doux bouquet mouillé qui s'effeuille à nos yeux
Et que jamais la main n'a pu reprendre ou suivre,
Ne le regrettons pas! J'ai lu dans un vieux livre
Que son nœud détaché voulait parler d'adieux.

Du foyer paternel, vous, l'esprit radieux,
Dans l'ardente mêlée où le triomphe enivre,
Vous vous souvenez donc qu'en essayant de vivre
Ensemble nous étions partis d'un vol joyeux?

Nous avons traversé la merveilleuse plaine
Où la fleur du jeune âge, amicale et sereine,
Dit: „La vie est charmante et l'avenir béni.“

Puis je vous vis monter quand je perdis haleine.
A la cime des monts votre aile souveraine
Allait chercher son aire, et je gardais mon nid.

Sie greift also zunächst Mussets Bild von dem „bouquet d'Ophélie“ auf; aber diese ersten Verse sind, wie mir scheint, nicht ohne Dunkelheit. Ist es eine Mahnung zur Resignation, was sie in einem „alten Buche“ gelesen hat, dass jenes Blumenstrausses

. . . nœud détaché voulait parler d'adieux —

mit anderen Worten also: es ist ein Naturgesetz, in welches wir uns fügen müssen, dass uns die köstlichen Güter der Jugend, eines nach dem anderen, entschwinden —? Oder sollen die Gewinde der Ophelia an den Tod gemahnen, weil diese sie bei ihrem letzten Abschied zerpflückt und verteilt? Denkt die Dichterin vielleicht geradezu an eine bestimmte unter Ophelias Blumen, an das Rosmarin nämlich, welches man als Sinnbild

der Erinnerung den Toten wirft[1]? Shakespeare selbst oder allenfalls ein Buch volkstümlicher Ueberlieferungen hätte man in dem vieux livre dann zu sehen. Klar ist jedenfalls:

Ce doux bouquet . . . .
. . . .
Ne le regrettons pas! . . . . . .
. . . .

In Worten, die eben so schön, wie einfach und bescheiden sind, sucht sie dann dem Dichter zu zeigen, dass er gar keinen Grund habe, mit Schwermut auf die durchmessene Bahn der Jugend zurückzublicken, er, den diese Bahn bis zu dem Gipfel des Ruhms geführt habe, während sie, die doch fast gleichzeitig mit ihm „sich aufgemacht" — Mme Mennessier war am 26. April 1811 geboren, also nur ein paar Monate jünger als Musset — so weit hinter ihm zurückgeblieben sei.

An demselben Abend noch erhielt sie Mussets drittes Sonett:

Vous les regrettiez presque en me les envoyant . .,

in welchem er es noch einmal recht nachdrücklich ausspricht, wie wohl ihm der Beweis dieser treuen Freundschaft gethan habe: alles Leid, welches die Vergangenheit seinem Herzen beschieden, könnte er über den Worten dieser Frau vergessen, die fast zugleich mit ihm den Traum des Lebens zu träumen begonnen hat. Für dieses Gedicht nun scheint Mme Mennessier dem Dichter durch einen Brief gedankt zu haben, und auf ihn beziehe ich das kurze Schreiben Mussets (No. 23, „A Madame Mennessier-Nodier", Œuvr. Compl. Bd. X S. 317, datiert „Vendredi (mai 1843)", welches mit den Worten beginnt: „Je vous remercie, madame, de votre remerciement. J'ai peur que vous n'ayez peur encore d'un sonnet; c'est pourquoi je m'empresse de vous rassurer." Eine Nachschrift zu diesem Briefe lautet: „Si vous rencontriez le docteur Néophobus, voudriez-vous être

[1]) S. Mme de Genlis, „La Botanique Historique et Littéraire", Paris 1811, Bd. II S. 53, „Flora's Dictionary." By a Lady. Baltimore (1829), s. v. „rosemary" nebst „Notes".

assez bonne pour lui faire de ma part un sincère et très-humble compliment sur quelques pages de la 'Revue de Paris' où il a trouvé le moyen d'être à la fois charmant et raisonnable, chose qui devient de plus en plus rare." Der „docteur Néophobus" ist kein anderer, als Charles Nodier: er hatte mit diesem Pseudonym eine Reihe von Artikeln in der „Revue de Paris" unterzeichnet, welche sprachliche, stilistische und litterarische Fragen ganz und gar in konservativem und nationalem Sinne erörterten. Musset wird hier speziell an eine grössere Abhandlung, „Les Marionnettes", denken, deren zweiter Teil in der letzten Mainummer der Revue de Paris (S. 221) erschienen war. Seine Komplimente gelangten übrigens, wie sich leicht denken lässt, sehr bald an die richtige Stelle. Nodier freute sich, bei dem jüngeren Dichter Verständnis für die Bestrebungen des docteur Néophobus zu finden, und richtete nun an Musset das Gedicht, welches am 1. Juli in der Revue des Deux Mondes erschien:

J'ai lu ta vive Odyssée
Cadencée . . . .

Für die Bedeutung dieser Anfangsworte bieten uns abermals die „Souvenirs" des Herrn Grenier eine interessante Ergänzung zu dem Bericht Paul de Mussets, dessen Trockenheit und Ungenauigkeit an dieser Stelle besonders fühlbar wird. Man liest hier (S. 291) fast hinweg über die Erwähnung einer „odyssée burlesque", eines lustigen Versstückes, in welchem Alfred die kleinen Erlebnisse eines Ausflugs nach Pontchartrain erzählt hatte. Einer der Ausflügler, Jules Hetzel, habe Nodier, mit dem er eben so eng befreundet war, wie mit den beiden Mussets, einige Verse von jener „odyssée" mitgeteilt, und Nodier habe nun um das Ganze gebeten; „nous le lui envoyâmes. Près d'un an s'était écoulé, lorsque le bon Nodier, dans un accès de gaieté, adressa des vers à l'auteur de cette odyssée burlesque dans le rhythme où elle était écrite." Wir sahen schon und werden es noch weiter bestätigt finden, dass die Geschichte der Entstehung von Nodiers „Stances" eine viel natürlichere ist — die drei schönen Sonette an Mme Mennessier erwähnt Paul de Musset gar nicht — und wir wissen dann, was es mit jenem wahrhaft

komischen „accès de gaieté“ auf sich hat, der den „guten Nodier“, nachdem „fast ein Jahr verflossen“ ist, plötzlich überkommt. Grenier nun, der uns schon in diesem Punkte viel besser belehrt hatte, als Paul de Musset, geht S. 84/5 auch etwas näher auf jene „odyssée“ ein, und ein paar Strophen[1], die er aus dem Gedächtnis zitiert, zeigen allerdings, dass die Form des Mussetschen Scherzgedichts (vierzeilige Strophen, in denen je eine längere Verszeile mit einer bedeutend kürzeren wechselt) vielleicht die von Nodiers „Stances“ beeinflusst hat.

Im übrigen aber ist die Erwähnung der „odyssée“ hier etwas rein Zufälliges: nächst den Sonetten an Mme Mennessier war es das letzte, was Nodier von Musset gelesen hatte — selbst wenn man Pauls Angabe, es sei seit jener Mitteilung Hetzels „fast ein Jahr verflossen,“ volles Vertrauen schenkt, würden zwischen der „odyssée“ und den Sonetten nur „Sur une Morte“ und „Après une Lecture“ liegen — und es ist gewiss sehr natürlich, dass er davon ausgeht, wenn er seiner Sympathie für Mussets dichterisches Schaffen Ausdruck verleihen will. Unserem Dichter aber wird hier eines der unumwundenen Geständnisse höchster Anerkennung zu Teil, wie sie damals, ehe er auf dem Umweg über die Bühne dem grösseren Publikum bekannt geworden, noch so selten waren. Wir sehen, wie hoch Nodier gerade den Lyriker Musset, den Dichter der „Nuits“ stellt: fühlt man sich doch durch die Stimmung dieser „Stances“, stellenweise sogar durch ein einzelnes Wort („réduit“ z. B.) — und das entspricht wohl Nodiers Absicht — an die originelle Art des nächtlichen Zwiegesprächs zwischen Dichter und Muse erinnert, an die „Szenerie“, von der man, namentlich in den beiden letzten, besonders dramatischen „Nuits“, geradezu reden kann.

Etwas plötzlich verlässt Nodier dieses schöne Bild, um sein Lieblingsthema, die Kritik an allerlei litterarischen Miss-

---

[1]) Da das ganze Stück sich nur an verhältnismässig schwer zugänglicher Stelle findet, so ist es wohl gestattet, es als eine Art Anhang zu diesem Abschnitt mitzuteilen (s. u. S. 144).

ständen, in einigen väterlichen Ermahnungen zu variieren. Natürlich sind diese Ermahnungen nur eine Form für Gedanken, in denen Musset, wie Nodier recht wohl wusste, völlig mit ihm übereinstimmte. Er würde ja Eulen nach Athen getragen haben, wenn er vor politischem Pressgekläff, schlechten Feuilletonromanen, geistlosen Zungenhelden, neuerungssüchtigen Sprachverderbern, albernen Reimpedanten den Dichter hätte warnen wollen, der dritthalb Jahre früher in unübertrefflicher Satire gesagt hatte:

> . . . . A mon esprit se présentaient en hâte
> Nos vices, nos travers . . . .
> . . . .
> D'abord le grand fléau qui nous rend tous malades,
> Le seigneur Journalisme et ses pantalonnades;
> . . . .
> Le règne du papier, l'abus de l'écriture,
> Qui d'un plat feuilleton fait une dictature
> . . . .
> Puis nos discours pompeux, nos fleurs de bavardage
> . . . .
> Puis nos livres mort-nés, nos poussives chimères,
> Pâture des portiers; et ces pauvres commères,
> Qui, par besoin d'amants ou faute de maris,
> Font du moins leur besogne en pondant leurs écrits...

und den Manen Mathurin Régniers zugerufen hatte:

> Comme elles tomberaient, nos gloires mendiées,
> De patois étrangers nos muses barbouillées,
> Devant toi qui puisas ton immortalité
> Dans ta beauté féconde et dans ta liberté!
> Avec quelle rougeur et quel piteux visage
> Notre bégueulerie entendrait ton langage,
> . . . .
> Quel troupeau de mulets dandinant leurs sonnettes
> . . . .
> Passeraient devant nous . . . .
> Et quel plaisir de voir, sans masque ni lisières,
> A travers le chaos de nos folles misères
> Courir en souriant tes beaux vers ingénus,
> Tantôt légers, tantôt boiteux, toujours pieds nus.

Aber wenn wir uns des oben erwähnten Postskriptums erinnern, so wissen wir, dass wir solche Ergiessungen dem „docteur Néophobus" zu gute halten müssen, dem ja Musset erst wieder seinen Beifall bezeugt hatte. Der „docteur Néophobus" kommt denn auch ganz leibhaftig zum Vorschein in den Worten

Fuis les grammes et les mètres
De nos maîtres,
Jurés experts en argot
Visigoth.

die wie eine kurze Zusammenfassung seiner Ausfälle gegen die barbarischen Bezeichnungen des Dezimalsystems klingen. In der „Diatribe du docteur Néophobus contre lės Fabricateurs de Mots" (Rev. de Paris, Dezember 1841, S. 81 ff.) war er mit wunderlichem Eifer gegen diese „Neuerung" aus dem Jahre 1799 aufgetreten[1], hatte sogar sachliche Gründe dagegen vorgebracht, die freilich trotz allem Witz mehr altfränkisch als überzeugend sind und sich bis zu der Behauptung verstiegen: „La nomenclature des poids et mesures . . est la plus déplorable des turpitudes, et il n'en faudrait pas davantage pour déshonorer le nom français aux yeux du monde et de la postérité, si les gens sensés du pays étaient responsables, aux yeux du monde et de la postérité, de tout ce qui se fait en France depuis cinquante ans."

Dass man bei „nos maîtres" und bei „argot visigoth" nicht nur an die Académie des Sciences und die von ihr vorgeschlagenen Mass- und Gewichtsbezeichnungen denken möchte, sondern auch an Victor Hugo, den „maître" der romantischen Schule und an die „gotischen" Worte, die er und seine Anhänger für die Bezeichnung der unentbehrlichen mittelalterlichen Requisiten zu Hülfe nahmen, ist vielleicht ganz im Sinne Nodiers. Bezieht sich doch die nächste Strophe offenbar darauf, dass Musset sich im Gegensatze zu den orthodoxen Romantikern formell so manche Freiheit genommen hat. Nodier wird es am allerwenigsten entgangen sein, dass unser Dichter derjenige war,

---

[1]) Vgl. auch Éd. Grenier „Souv. litt." S. 71, in dem Brief.

der zuerst von den äusserlichen und nebensächlichen Eigentümlichkeiten der Schule sich lossagte und nur die wirklich wertvollen Errungenschaften festhielt, um sie, so viel an ihm lag, zu dem verdienten Ansehen zu bringen.

Nach allen seinen scheinbaren Warnungen hat der ältere Freund dem jüngeren gegenüber nur noch eine wirkliche Bitte: ein müder Greis, bittet er Musset fast zärtlich, ihm die Stunden des Lebensabends manchmal durch seine Gegenwart zu verschönern.

Musset antwortete nicht sogleich. Einer der Fieberanfälle, die schon seit 1840 nicht selten vorkamen (s. P. de Musset, Biographie S. 242) und, wie es scheint, sich nun immer häufiger wiederholten (vgl. Brief No. 18, Œuvr. Compl. Bd. X S. 308, Jaubert S. 204, A. Barine S. 171, P. de Musset S. 274) hat ihn wieder einmal acht Tage lang ans Bett gefesselt. Indem er sich damit entschuldigt, weiss er geschickt ein Kompliment für den Dichter Nodier — hatte doch auch Nodier in seinen „Stances", wie wir sahen, nicht vergessen, dass er zu dem Dichter der „Nuits" sprach — geschickt anzubringen: „Auch Du magst manchmal den Schlaf nicht gefunden haben, weil Du mit Herz und Gedanken am Dichterwerke warest, und dann lauschte Dir Dein Trilby, der Kobold von Argail, wie er jeden Ton der 'braunen Jeannie' auffängt, wenn sie des Abends am Spinnrocken halb schlafend ihr Liedchen vor sich hin summt." Eine ganz andere Schlaflosigkeit hat, zusammen mit dem prosaischsten Fieber, Musset geplagt. Es wäre ein Unrecht, wenn der Freund glauben wollte, sein Schweigen sei Vergessenheit.

Wie könnte er den vergessen, dessen väterliche und doch so „junge Stimme" ihn eben noch aus beschaulicher Ruhe geweckt hat, vergessen den Dichter, der ihm den Frohsinn wiedergiebt mit seiner „muse toute française". Sich bei diesen Worten etwas Bestimmteres zu denken, ist für den nicht schwer, der die Bekannt-

schaft des „Docteur Néophobus“ gemacht hat. Aber um den ganzen Umfang ihres Sinnes zu ermessen, wird er sich doch daran erinnern müssen, dass Nodier in seinen litterarisch-nationalen Bestrebungen kein bloss verneinender Geist war. Sie galten zugleich der Erfüllung ganz positiver Forderungen, in der er selbst mit glänzendem Beispiel voran ging. Prosper Mérimée, Nodiers Nachfolger in der Akademie, hat z. B. in seinem discours de réception hervorgehoben, wie viel Nodier für seine Schreibweise der ungemein eifrigen Beschäftigung mit Rabelais verdankte, der, wie kein anderer, seinen Gedanken zu geben wisse „cette forme, je dirai si française, que chacune de ses phrases est comme un proverbe national“ (s. Mérimée, Portraits histor. et littér. S.142). Und Nodier hat das eminent Französische nicht nur in der äusseren Form gesucht, sondern auch seine Denkart ihm frühe angepasst, wie Francis Wey aus seinem eigenen Munde gehört hat, „qu'ayant mis le nez dans les écrivains 'gaulois', il s'éprit des allures de leur esprit“ (Rev. de Paris, Februar 1844, S.38). Dieser Geist ist wirklich auf Nodier übergegangen, er spricht aus seiner Muse, und sie, jedem Zwange feind, sagt Musset,

Me rend la sœur de la santé,
La gaîté.

So steigt denn in ihm die heitere Erinnerung auf an die schöne Zeit zu Ende der zwanziger und zu Anfang der dreissiger Jahre, da Nodier ihm und so vielen anderen zuerst als väterlicher Freund entgegentrat — Charles Nodier, der gastfreie Hausherr des Arsenals. „Dans cette chère maison qui leur avait d'abord semblé située au bout du monde, le monde était venu, et avec lui la plus singulière des existences. Jl n'était pas donné aux puissants et aux riches de faire entrer dans leurs palais ce qui s'est longtemps appelé le salon de l'Arsenal, quoique ce salon ne fût pas bien vaste et qu il ne fût rien moins que somptueux, ni de remplacer par le luxe qui s'achète, l'éclat qui rayonnait de tous les points de sa boiserie blanche à de certaines heures de certains jours.“ (Mme Mennessier, Ch. Nodier . . S. 290.)

Das waren die berühmten Sonntagabende; denn „Nodier

avait deux existences bien distinctes : son existence de la semaine, existence de travailleur et de bibliophile, son existence du dimanche, existence d'homme du monde et de maître de maison." (A. Dumas, „Mes Mémoires" Bd. V S.119). Nachdem er den Vormittag bei einem Freunde mit einigen „Bibliomanen" — er selbst war einer der eifrigsten — zugebracht und dort gefrühstückt hatte, kehrte er zwischen drei und vier Uhr nach Hause zurück und liess sich von seiner Tochter Marie „putzen" (A. Dumas a. a. O. S. 123). Denn schon um sechs Uhr, zum Diner, sah er regelmässig mehrere Gäste bei sich. „Venait qui voulait, on n'invitait personne. La maison était aux amis, et chacun y montait sans scrupule. Au besoin, on ajoutait un plat et une rallonge, et l'on se mettait à table avec cette gaieté et cet entrain qu'on ne retrouvera meilleurs nulle part" (Mme Victor Hugo, zitiert bei Mme Mennessier S. 346).

Nach dem Diner that sich dann der Salon auf, in welchem sich Nodiers und der Seinen Gastfreundschaft in ganz anderem Masse bewähren konnte, als vorher im Speisezimmer. „Madame Nodier" — so erzählt A. Dumas, der einer der regelmässigsten Gäste bei Nodiers Sonntagsdiner war — „se levait avec Marie pour aller éclairer le salon . . . Je les suivais pour les aider dans cette tâche, où ma longue taille, qui me permettait d'allumer le lustre et les candélabres sans monter sur les fauteuils, leur était bien utile . . . En s'illuminant, le salon éclairait des lambris peints en blanc avec des moulures du temps de Louis XV, un ameublement de la plus grande simplicité, composé de douze chaises ou fauteuils et d'un canapé recouverts en casimir rouge, et complété par des rideaux de même couleur, par un buste d'Hugo, par une statue d'Henri IV enfant, par un portrait de Nodier, et par un paysage de Regnier, représentant une vue des Alpes. A gauche en entrant, dans un enfoncement pareil à une immense alcôve, était le piano de Marie. Cet enfoncement avait assez de largeur pour que les amis de la maison pussent, comme dans la ruelle d'un lit du temps de Louis XIV, rester près de Marie et causer avec elle, tandis qu'elle jouait, du bout de ses

doigts si agiles et si sûrs, des contredanses et des valses" (A. Dumas a. a. O. S. 125/6).

Die Damen hatten kaum die Lichter angezündet, und Nodier selbst war mit den übrigen Tischgästen eben erst in den Salon eingetreten, als auch schon die ersten der Besucher kamen, die sich jeden Sonntag Abend in so stattlicher Zahl einfanden. Reizend hat der Maler Amaury Duval, einer der eifrigsten Gäste, die erstaunliche Einfachheit zu veranschaulichen gewusst, die bei dem „Empfang" herrschte. „Après avoir traversé une antichambre assez étroite, on entrait dans la vaste salle à manger, qu'éclairait une petite lampe placée sur un poêle. C'est là que, sur la table repoussée près du mur, les invités déposaient leurs manteaux ou leurs pardessus, les femmes leurs chapeaux, et, à côté, les socques et les parapluies, car bien peu de nous pouvaient se donner le luxe d'un fiacre, et ni la pluie, ni la neige, ni rien n'aurait pu arrêter ces charmantes jeunes filles et leurs intrépides danseurs. Une fois débarrassé de son manteau, après avoir jeté un dernier regard sur sa toilette, après avoir vérifié, si un peu de crotte ne restait pas au bas du pantalon, l'invité prenait un petit couloir qui séparait la salle à manger du salon, tournait le bouton comme s'il eût été chez lui, sans avoir la peine ni la possibilité de se faire annoncer, et, la porte ouverte, il jouissait alors du ravissant spectacle d'un bal dont la jeunesse et l'entrain faisaient seuls tous les frais" (Amaury Duval „Souvenirs (1829-30)" S. 13/14[1]).

Nachdem man ein wenig getanzt hatte, kam die geistige Unterhaltung zu ihrem Recht, die in Nodiers Salon begreiflicher Weise eine grosse Rolle spielte. Zuerst pflegte sich dann Nodier selbst zu erheben: an den Kamin gelehnt, begann er eine seiner Erzählungen. „Alors, on souriait d'avance au récit prêt à sortir de cette bouche aux lignes fines, spiritu-

[1]) Es kann nur hier noch auf die anderen hübschen Detailschilderungen verwiesen werden, die A. Duval aus dem gesellschaftlichen Leben im Arsenal und im Salon seiner Schwester gegeben hat, der fast denselben Kreis vereinigte.

elles et moqueuses; alors, on se taisait, alors se déroulait une de ces charmantes histoires de sa jeunesse . . et, soit que Nodier eût entamé le récit d'une histoire d'amour, d'une bataille dans les plaines de la Vendée, d'un drame sur la place de la Révolution, d'une conspiration de Cadoudal ou d'Oudet, il fallait écouter presque sans souffle, tant l'art admirable du conteur savait tirer le suc de chaque chose; — ceux qui entraient faisaient silence, saluaient de la main, et allaient s'asseoir dans un fauteuil, ou s'adosser contre le lambris; et le récit finissait toujours trop tôt . . . Mais Nodier se laissait doucement glisser du chambranle de la cheminée sur son grand fauteuil; il souriait, il se tournait vers Lamartine ou vers Hugo[1]: — Assez de prose comme cela, disait-il; des vers, des vers, allons! Et, sans se faire prier, l'un ou l'autre poète, de sa place, les mains appuyées au dossier d'un fauteuil, ou les épaules assurées contre le lambris, laissait tomber de sa bouche le flot harmonieux et pressé de sa poésie; et, alors, toutes les têtes se retournaient, prenant une direction nouvelle, tous les esprits suivaient le vol de cette pensée qui, portée sur ses ailes d'aigle, jouait alternativement dans la brume des nuages, parmi les éclairs de la tempête, ou au milieu des rayonnements du soleil . . . Puis, les applaudissements éteints, Marie allait se mettre à son piano, et une brillante fusée de notes s'élançait dans les airs. C'était le signal de la contredanse; on rangeait chaises et fauteuils; . . ceux qui, au lieu de danser, préféraient causer avec Marie, se glissaient dans l'alcôve."

Aber auch in den anderen Winkeln des Salons gab es während des Tanzes genug Gruppen von Plaudernden. Und es waren oft recht bedeutungsvolle Gespräche, die hier geführt wurden, besonders zu der Zeit, da es galt, den litterarischen Theorieen der jungen romantischen Schule zu ihrem Recht zu verhelfen. Sie wurden hier aufs eifrigste gepredigt, und mit grösserem Erfolg, als in den exklusiven Zusammenkünften des „cénacle"

---

[1]) Beide kamen damals sehr häufig ins Arsenal (vgl. A. Dumas a. a. O. S. 127, Mme Mennessier S. 291).

bei Hugo und den Devérias, bei denen sich nur Romantiker vom reinsten Wasser sehen lassen durften. Ganz anders im Arsenal[1]: da sah man manche Altersgenossen Nodiers, die, wie es ganz natürlich war, von der Romantik zuerst nichts hatten wissen wollen. Sie wurden aber doch allmählich nachgiebiger, wenn sie sahen, wie der gleichaltrige Freund immer wieder mit allem Nachdruck für die aufstrebende Schule eintrat. Für Nodier, den ewig jungen Geist, gab es allerdings keinen Altersunterschied: obwohl ihn von dem „Meister“ der Neuerer fast zwanzig Jahre trennten, und eine noch grössere Zahl von vielen der „Gesellen“, so stand er doch — diesen mehr väterlich, jenem mehr brüderlich — allen als ein eifrig mitstrebender Freund zur Seite, im Leben, wie in der Kunst. Junge und Alte einigte, um A. Dumas' Ausdruck zu brauchen, ein „Martyrium“ (a. a. O. S. 119), die einzige Forderung, die Nodier an sie stellte: sie mussten sich von ihm lieben lassen. „Nodier aimait comme le feu réchauffe, comme la torche éclaire, comme le soleil luit: il aimait parce que l'amour et l'amitié étaient ses fruits, à lui, aussi bien que le raisin est le fruit de la vigne. Qu'on me permette de faire un mot pour cet homme qui en a tant fait, c'était un 'aimeur'“ (A. Dumas S. 120).

Die Erfolge dieses „aimeur“ entsprachen vollständig dem Eifer, mit welchem er die „Kunst“ übte: jeder einzelne erwiderte ihm die Freundesliebe. „Peu d'hommes eurent à un degré aussi rare le don de se faire aimer. Dans sa sphère modeste, ce poète, toujours éloigné de la faveur et du pouvoir, n'eut que des amis et fit peu d'ingrats[2]: sa bienveillance réelle, profonde et générale, faisait naître ces sympathies . . .“ (F. Wey, Rev. de Paris, Febr. 1844 S. 44). Wer zweifelte da noch an der Richtigkeit von Mussets Worten

---

1) Vgl. Victor Pavie, Œuvres Choisies . . Bd. II S. 105 und besonders auch A. Jal „Souvenirs d'un homme de lettres" S. 546—60.

2) „Un ennemi de Nodier! c'est une curiosité biographique à laquelle les plus actives recherches n'ont pu donner satisfaction jusqu' à ce jour.“ (V. Pavie, Œuvr. Chois. Bd. II S. 95.)

Chacun de nous . . . .

. . . .

Apprenait plus vite à t'aimer

Qu'à rimer — ?

Das Reimen war ja ohnehin keineswegs das Leichteste in der grossen „Romantikerwerkstatt", deren Treiben sich bei Nodier eben so ungestört entfaltete, wie im „cénacle". Dumas' Dramen hatten im Arsenal keinen geringeren Enthusiasmus erregt, als „Cromwell", „Marion de Lorme" und „Hernani" in der Rue Notre-Dame-des-Champs[1]. Auch bei Nodier setzten Meister wie Gesellen über Tisch und Bänke, um immer wieder zum Schreibepult zurückzukehren. Da stand schon die legendarische Tintenflasche, aus der V. Hugo „Notre-Dame de Paris" „schöpfte" (vgl. V. Hugo raconté par un témoin de sa vie, Œuvr. Compl. Bd. 70 S. 144/5), nachdem ihn zwei Jahre lang der Plan beschäftigt hatte, dessen Ausführung durch allerlei kleine Widerwärtigkeiten so oft gestört wurde (vgl. V. Hugo raconté . . a. a. O. S. 138ff).

Die Kletterpartieen auf den Notre-Dame-Turm galten aber damals eigentlich weniger dem Roman, als rein lyrischen Bedürfnissen: man wollte dort oben den Sonnenuntergang bewundern. In Hugos Biographie hätte sie der „témoin de sa vie" neben den Ausflügen nach der „Butte au Moulin", die er zu demselben Zwecke machte (s. a. a. O. S. 87), wohl erwähnen können; auch sie hatten nach Sainte-Beuves Zeugnis (s. Journal des Goncourt Bd. II. S. 91) ihren Anteil an den „Soleils couchants" (No. 35 der „Feuilles d'Automne"). Im Arsenal erzählten dann die Jünger, die Hugo immer in grösserer Zahl begleiteten (s. P. de Musset, Biographie S. 74), er habe von der Höhe aus die einzelnen Personen auf Nodiers Balkon erkannt, und wenn sich seine Angaben, selbst über die Farbe von Marie Nodiers Kleid, bestätigten, so waren sie begeistert, in dieser erstaunlichen Sicherheit seines Auges einen neuen Beweis für des „Meisters" Übermenschlichkeit gefunden zu haben (s. Sainte-Beuve a. a. O. und Louis Ulbach „Nos Contemporains" S. 122).

---

[1]) Vgl. Mme Mennessier S. 315.

Von den „Gesellen“ nennt Musset zuerst Alfred de Vigny. Aber welches Werk dieses Dichters hat zum Helden

Ce beau sire
Qui mourut sans mettre à l' envers
Ses bas verts —?

Mir ist es trotz aller Bemühungen nicht gelungen, einen befriedigenden Sinn in die Anspielung zu bringen. Es ist müssig, hier auf eigene Vermutungen einzugehen, die doch dem einen oder anderen Einwande erliegen müssen. Dagegen darf ich wohl eine Auslegung erwähnen, die ich dem freundlichen Hinweis des Herrn Professor Tobler verdanke. Er meint, es sei vielleicht „der zum Tode geführte Cinq-Mars, der zwar nicht in grünen Strümpfen, aber doch in vollem Staate zum Schaffot geht, also jedenfalls auch seine Strümpfe nicht verkehrt angezogen hat, wie der gute König Dagobert des Volksliedes seine Hosen.“ Söderman hat(S. 23) in dem „beau sire“ mit grosser Bestimmtheit den „vergifteten Mann“ aus „Dolorida“ erkannt: ich wüsste aber nicht zu sagen, was man sich dann bei der zweiten Hälfte der Strophe denken soll.

Weniger rätselhaft ist die Beziehung auf die Brüder Deschamps. Émile, der ältere, hatte sich schon in den zwanziger Jahren mit einer Uebersetzung von Shakespeares „Romeo und Julie“ beschäftigt (s. Revue de Paris, Februar 1844, S. 273 ff.). Mittlerweile aber hatte er Hector Berlioz' Textentwurf zu der dramatischen Symphonie mit Chören „Roméo et Juliette“ in Verse gebracht[1] (s. Berlioz „Mémoires“, S. 219, „Lettres intimes“ p. p. Ch. Gounod, No. 70 und 71). Bei dem „Presto“ denkt Musset wohl an das der Fee Mab gewidmete Chor-Scherzetto im ersten Teil der Symphonie:

[1]) Auf einer Verwechselung des „Benvenuto Cellini“ mit „Roméo et Juliette“ beruht offenbar ein kleines Versehen bei Théophile Gautier „Histoire du Romantisme“ [3] S. 266: das Textbuch jener Oper ist nicht von É. Deschamps und Auguste Barbier verfasst. Der Mitarbeiter Barbiers war vielmehr Léon de Wailly (s. Berlioz „Lettres Intimes“ No. 58, „Mémoires“ S. 211). Auch Alfred de Vigny hatte Anteil daran (s. „Lettres Intimes“, No. 62/3 u. A. Karr „Guêpes“, Nov. 1840, S. 68).

Mab!
La messagère
Fluette et légère,
Elle a pour char
Une coque de noix . .

Es führt allerdings die Vortragsbezeichnung „Allegro leggiero", Musset aber wird das Tempo des viel bekannteren Instrumentalscherzos „La Reine Mab ou la Fée des Songes", des vierten Teiles der Symphonie, vorgeschwebt haben, für den fast durchgängig „Prestissimo" vorgeschrieben ist. Wenn dem gegenüber Antony Deschamps' Uebertragungen aus der „Divina Commedia" als „Andante" bezeichnet werden, so geschieht es vielleicht nicht bloss um des Kontrastes willen. Wenigstens erinnern Mussets Worte stark an eine Aeusserung, wie die Charles Asselineaus, Antony Deschamps sei „le seul poète français qui ait jouté heureusement avec le Dante, en s'attachant moins à la lettre qu'au mouvement, et plus au ton qu'à la phrase." (Mélanges d'une bibliothèque romantique" S. 109)[1].

Die Strophe, welche Sainte-Beuve gewidmet ist, ist nicht so harmlos, und der Graf d'Haussonville hat vielleicht nicht Unrecht, wenn er meint („C.-A. Sainte-Beuve . ." S. 36), der Betroffene habe sie Musset übel vermerkt. Sainte-Beuve scheint sich allerdings, auch auf den Soireen des Arsenals, gern „im Schatten" gehalten zu haben. Mit einem eigentümlichen Stolz rühmt er sich seiner Gleichgültigkeit gegenüber den Vergnügungen der Jugend im Salon: während des Tanzes liebt er es zusammen mit dem alten Nodier ein seltenes Buch zu bewundern („Poésies Complètes" S. 73). Aber dieser Stachel, der sich gegen den Menschen Sainte-Beuve richtet, wird nicht so verwundet haben, wie die maliciösen Anspielungen auf den Dichter, auf Joseph Delorme. Dieser liebt den Schatten ganz besonders, und „ombre" ist als Dekoration bei ihm so häufig, wie „doux" als Epitheton

[1]) Hatte doch auch A. Deschamps selbst in seiner Vorrede gesagt, er wolle nur geben „une idée du son et de la manière de Dante" (nach Crépet „Les Poëtes Français", Bd. IV S. 252). Vgl. auch Th. Gautier „Histoire du Romantisme"[3] S. 296.

zu den verschiedensten Substantiven. Wo „ombre" am Ende der einen Zeile steht, fehlt selten „sombre" in einer der nächsten. Ich glaube, dass Musset die Zusammenstellung „ombre, douce et sombre" nicht ohne diese Absicht hier angebracht hat, und wenn dem so ist, dann war der scharfsichtige Sainte-Beuve der letzte, dem es entgangen wäre. Aber da versetzt's ihm der Spottvogel gleich noch einmal. Eine andere Eigentümlichkeit Sainte-Beuves, des Dichters, ist die Vorliebe für Figuren der antiken Rhetorik. Hier mutzt ihm Musset die Synekdoche auf, die er sehr häufig verwandt hat, einmal aber in ganz besonders abgeschmackter Weise.

> Pour trois ans seulement, oh! que je puisse avoir
> Sur ma table un lait pur, dans mon lit un œil noir . .

ist der Anfang des kleinen Gedichtes 'Vœu' („Poésies Complètes" S. 70), und obwohl dies kein eigentliches Sonett ist, möchte ich doch nicht anstehen, Mussets Worte darauf zu beziehen. Sollte unser Dichter gar den sonderbaren „lait pur" auf der „table — de nuit", wie er frivol ergänzt haben mag, — als die „milchweisse" Kopfbedeckung der mit dem œil noir Begabten haben deuten wollen[1]? Das wäre eine noch grössere Bosheit, aber kein schlechter Witz: für Sainte-Beuves poetischen Stil wäre auch dieser Tropus nicht zu kühn.

So wenig ernst diese Spötteleien im Grunde gemeint waren — Sainte-Beuve hat sich in seinen später zum Vorschein gekommenen Tagebuchbemerkungen viel zu bitter an Musset gerächt — eine kleine Undankbarkeit waren sie, gerade in diesem Zusammenhang: nicht zum mindesten Sainte - Beuve war es zuzuschreiben, dass der Sänger der „Andalouse" und der „Ballade à la Lune" im „cénacle" wie im Arsenal bald ein „enfant gâté" wurde. Aber was mit Sainte - Beuve nur ein paar Hellseher im „cénacle" erkannt und dann für sich behalten hatten, dass sich nämlich unter diesem „enfant gâté" ein grosser Dichter

---

[1]) Eine köstliche Karikaturenzeichnung zu diesem Vers, die von Charles Asselineau stammt, beschreibt Théodor de Banville sehr ausführlich. („Mes Souvenirs", Paris 1882, S. 299/300.)

barg, das hatte Charles Nodier eben so schnell herausgefunden, und er zuerst verschaffte diesem Dichter ein grösseres Publikum. „Vers la fin de 1829 ou le commencement de 1830[1], nous fûmes conviés à une soirée chez Nodier. Un jeune homme de vingt-deux à vingt-trois ans devait y lire quelques fragments d'un livre de poésies qu'il venait de faire imprimer. Ce jeune homme portait un nom alors à peu près inconnu dans les lettres, et, pour la première fois, ce nom allait être livré à la publicité. On ne manquait jamais à une convocation faite par notre cher Nodier et notre belle Marie. Tout le monde fut donc exact au rendez-vous. Par tout le monde, j'entends notre cercle ordinaire de l'Arsenal: Lamartine, Hugo, de Vigny, Jules de Rességuier, Sainte-Beuve, Lefèvre, Taylor, les deux Johannot, Louis Boulanger, Jal, Laverdant, Bixio, Amaury Duval, Francis Wey, etc. Puis une foule de jeunes filles . . . Vers dix heures, un jeune homme de taille ordinaire, mince, blond, avec des moustaches naissantes, de longs cheveux bouclés rejetés en touffe d'un côté de la tête, un habit vert très-serré à la taille, un pantalon de couleur claire, entra, affectant une grande désinvolture de manières, qui n'était peut-être destinée qu'à cacher une timidité réelle. C'était Alfred de Musset. Parmi nous, peu le connaissaient personnellement, peu de vue, peu même de nom. On lui avait préparé une table, un verre d'eau, deux bougies. Il s'assit, et, autant que je puis me le rappeler, il lut non pas sur un manuscrit, mais sur un livre imprimé. Dès le début, toute cette assemblée de poëtes frissonna, elle sentait qu'elle avait affaire à un poëte . ." So schildert A. Dumas („Les Morts vont vite", Bd. II S. 85/6) die Soiree, auf welcher A. de Musset seinen „Don Paez" im Arsenal zum ersten Male vorlas.

---

[1]) So darf man wohl unbedenklich einen kleinen Irrtum verbessern, um den es sich offenbar handelt, wenn Dumas von „ . . fin de 1830" und „commencement de 1831" spricht. Denn schon Anfangs Januar 1830 erschien der erste Band Mussets und noch in demselben Monat wurde er in den Zeitungen besprochen (s. A. Barine S. 33 und S. 36 ff.).

Die Namen, die hier Dumas zu den in Mussets „Stances“ genannten hinzugefügt hat, sind, wenn man von Lamartine absieht, noch nicht die berühmtesten, die Nodiers Salon ihren Glanz liehen: Balzac und Delacroix, Barye und Liszt, Janin und Mme Tastu wären da vor allen noch zu erwähnen (vgl. Mme Mennessier 291, A. Dumas „Mes Mémoires“, Bd. V S. 127). Besonders eng verknüpft bleibt mit den Soireen des Arsenals der Name Tony Johannots, — und ihn hat ja auch Dumas hier nicht vergessen (vgl. „Mes Mémoires“ a. a. O.) — des Künstlers, der sie durch eine Radierung verewigt hat. Leider ist das Original mir nicht zugänglich gewesen: die Zeitschrift „L'Artiste“, in welcher es im Jahre 1831 erschien, ist heute recht selten. Aber der Gesamteindruck der Arbeit, die glückliche Komposition tritt in einer Holzschnitt-Reproduktion des „Art“ (1882, II. Hälfte [Bd. 29] S. 203) ganz hübsch hervor. Im Vordergrunde sind auch einige Details, besonders der Kartentisch, an welchen sich während des Tanzes Nodier mit einigen älteren Gästen zurückzuziehen pflegte, recht gut geraten[1]. „Nodier était un des premiers à la table de jeu . . . Le bal commençait, et Nodier . . demandait des cartes. A partir de ce moment, Nodier s'annihilait, disparaissait, était complètement oublié. Nodier c'était l'hôte antique qui s'efface pour faire place à celui qu'il reçoit, lequel, alors, devient chez lui maître en son lieu et place. D'ailleurs, après avoir disparu un peu, Nodier disparaissait tout à fait. Il se couchait de bonne heure, ou plutôt, on le couchait de bonne heure. C'était à madame Nodier qu'était réservé ce soin d'endormir le grand enfant; elle sortait, en conséquence, la première, du salon, et allait préparer la couverture. Alors, l'hiver, dans les grands froids, quand par hasard il n'y avait pas de feu à la cuisine, on voyait, au milieu des danseurs, une

[1]) Nodier hat sich gerade erhoben und lehnt sich in der oft geschilderten trägen Stellung an die Wand. Sogar seine Gesichtszüge sind in dieser sehr scharf gegebenen Partie der Nachahmung zu erkennen, ebenso wie die Janins, welche ich im Antlitz der zweiten stehenden Gestalt (im Gespräch mit der am Tische sitzenden Dame) zu finden meine.

bassinoire passer, s'approcher de la cheminée du salon, ouvrir sa large gueule, y recevoir la cendre chaude, et entrer dans la chambre à coucher[1]. Nodier suivait la bassinoire, et tout était dit." (A. Dumas, „Mes Mémoires", Bd. V S. 129.)

So war Nodier schon mit 50 Jahren ein Greis (vgl. Mme Mennessier, S. 340) — vielleicht auch, dass er sich noch mehr den Schein gab, als es wirklich der Fall war (vgl. A. Dumas a. a. O., S. 125/8). Jedenfalls aber war dieses Greisenhafte etwas rein Aeusserliches, etwas Physisches: es blieb Nodier — das vermochte auch jene harmlose Heuchelei nicht zu verdecken — die wahre Jugend, die des Herzens und des Gemütes[2]. Ihr Feuer durchglühte ihn vielleicht niemals so sehr, wie in jener litterarisch erregten Zeit um die Wende des dritten Jahrzehnts, und sein gastliches Haus sah, nicht zum mindesten deshalb, nie wieder so glänzende, lebenssprühende Feste des Geistes. Sie wurden nach 1830 etwas stiller, ja sie hörten eine längere Zeit hindurch ganz auf, als den Hausvater Krankheiten, eigene und solche der Angehörigen, verstimmt hatten. „Il y a deux ans", schreibt er am 3. Oktober 1833 an seinen Freund Weiss (Estignard S. 273), „que les soirées de l'arsenal ont cessé pour deux ou trois bonnes raisons, et je n'imagine pas qu'elles se renouvelleront jamais." Aber da sprach der Missmut aus Nodier, er hatte die Rechnung ohne — sein Temperament gemacht: dieser „aimeur" konnte die Freunde, dieser ewig Jugendliche die Gesellschaft der Jugend nicht entbehren.

So füllte sich denn sein Salon bald wieder. Es kamen Gustave Planche, Victor Pavie, David d'Angers, es kamen Romantiker aus dem zweiten Treffen, wie Félix Arvers, Paul

---

1) Nodiers Schlafzimmer stiess an den Salon an. — Vgl. auch A. Duval „Souvenirs" S. 22/3.

2) Noch im Jahre 1840 schreibt Éd. Grenier in einem Briefe, welcher den Eindruck seiner ersten Unterhaltung mit Nodier schildert: „Sous une figure triste et déja vieillie, il cache un esprit et un cœur toujours jeunes, où l'on pressent des trésors de sensibilité et d'imagination („Souv. litt.", S. 71).

Foucher, Loève-Weimars, Victor Schœlcher, es kamen vor allen Nodiers Landsleute, die „Franc-Comtois“: neben Francis Wey, Xavier Marmier, die Maler Dauzats und Gigoux. Charles Weiss selbst, der Bibliothekar von Besançon, Nodiers intimster Freund, der keinem jungen Landsmann, sobald er zum Studium nach Paris geht, eine Empfehlung an ihn mitzugeben vergisst, lässt sich von Zeit zu Zeit im Arsenal sehen. Jacques Jasmin, der Dichter und ehrsame Friseur aus Agen, der zuerst von Nodier gewürdigt worden war[1], hatte ihm kaum in einer Epistel („A Moussu Charles Nodier des Cranto de Paris, que, lou prumè, defendèt nostro lengo gascouno“, Œuvr. Compl. Bd. IV S. 30) gedankt, als er im Frühling 1842 im Arsenal die gleiche glänzende Aufnahme fand, wie in den anderen Salons von Paris (s. Œuvr. Compl. Bd. III S. 427, Éd. Grenier „Souv. litt.“ S. 74).

Mit dem Beginn der vierziger Jahre rückten immer jüngere Geschlechter nach, von Jules Hetzel, Charles de Mazade, Édouard Grenier bis zum blutjungen Alexandre Dumas fils (Mme Mennessier S. 307). Er kam mit seinem Vater, der der Treueste geblieben war aus der Generation von 1830. Lamartine und Hugo waren unter die Politiker gegangen, de Vigny hatte sich in tiefes Schweigen gehüllt, Sainte-Beuves Hand war die Leier entsunken.

Neben Dumas war nur noch einer, der Nodier lieber im Arsenal die Hand drücken wollte, als im Palais Mazarin: es war Alfred de Musset. Das wusste Nodier wohl, und deshalb hatte er gerade ihm zugerufen:

Reviens à la vesprée,
Peu parée,
Bercer encor ton ami
Endormi.

Musset mag wohl diesem Rufe freudig Folge geleistet und noch öfters Nodiers gastlichen Herd aufgesucht haben. Vielleicht hat auch er dort manchen der schönen Abende mitverlebt, die gerade das Jahr 1843 Nodier und seinen Gästen noch gebracht

[1]) Im „Temps“ vom 10. Oktober 1835, s. Jasmin, Œuvr. Compl. Bd. I S. 243.



haben muss — schreibt doch Ch. Weiss am 9. November (Pingaud S. 120), der Vater eines jungen Studenten aus Besançon wolle „que je te recommande ce fils chéri, c'est-à-dire que je te prie de le recevoir de temps en temps à l'Arsenal, dont les soirées sont aussi célèbres et plus amusantes que celles de feu Mme Geoffrin ou de feu Mme du Deffand." Wenn irgend einer dem liebenswürdigen Hausherrn des Arsenals für so genussreiche Abende würdig gedankt hat, dann war es unser Dichter. Als Charles Nodier am 27. Januar 1844 starb, erinnerten sich die Freunde des Hauses der letzten Soiree, die sie ein paar Wochen vorher, am heiligen Abend 1843 (s. Wey, Rev. de Paris Februar 1844, S. 46), bei ihm vereint hatte, und Mussets Gedicht war in aller Munde.

Anhang.

Le Voyage à Pontchartrain.

„Avant mon départ pour l'Italie, j'avais fait, en compagnie de J. Hetzel et de M. Obeuf, maire de Bellevue, une excursion à Pontchartrain, remplie d'incidents comiques dont le récit[1] avait si fort diverti mon frère qu'il s'était amusé à le mettre en vers."

P. de Musset, Biographie S. 291.

Paul, un soir, par la gauche rive
Arrive
Croyant voir madame Aubernon[2],
Mais non!

---

[1]) Der Dichter selbst war also nicht dabei; Grender (S. 84) ist hier nicht ganz genau.

[2]) Eine „petite dame Aubernon qui fait de l'esprit et qui en a" erwähnt E. Delacroix in seinem Tagebuch den 23. Nov. 1853 (Bd. II. S. 279); vgl. dazu die Anmerkung der Herausgeber.

Où faut-il, en quittant Versaille,
Qu'on aille?
Retrouver Hetzel à Meudon?
Va donc!

Hetzel, dînant sur la pelouse,
En blouse,
Régalait un de ses amis
Bien mis.

La compagnie offre une prise,
Surprise;
On sert au convive nouveau
Du veau.

Ça, dit Hetzel, cassant la croûte,
En route!
Pour voir Montfort et Pontchartrain,
Bon train!

Je crois, dit Paul, que l'on m'invite
Bien vite;
Ce n'est pas d'aller à Montfort
Mon fort.

Sur un cheval ou sur un âne
C'est crâne,
Mais, dit Hetzel, nous n'irons pas
Au pas.

Je vais tirer de ma sacoche
Un coche.
Prête ton cabriolet neuf,
Obeuf!

Paul accède, et, bravant la Parque,
S'embarque!
Il quitte pour faire sept lieues
Ces lieux.

— Obeuf, je trouve que ta hotte
Cahote;
Nous sommes comme des harengs
En rangs!

— Mais laisserons-nous dans l'attente
Ma tante?
Dit Obeuf; j'ai d'un souper froid
Effroi.

Hetzel, tranquille et sans rancune
Aucune,
Dit: J'ai, ma foi, dans ce réchaud,
Très chaud.

Le coche près d'une charrette
S'arrête!
O spectacle! on découvre au loin
Du foin!

Mais déjà sur la nappe blanche
L'éclanche
Fumait, écrasant de son poids
Des pois.

Et, couvrant d'un vin délectable
La table,
Une jeune enfant, douce à voir,
L'œil noir,

Le front baissé sous sa cornette
Fort nette,
Faisait froufrou de son jupon
Fripon.

— Messieurs, dit avec politesse
L'hôtesse,
Vous aviez deux coussins étroits
Pour trois.

— Non pas, dit Hetzel: sur mon âme,
Madame,
J'ai trouvé ce cabriolet
Mollet!

Mais Obeuf comme une torpille
Roupille,
— Tu t'en vas déjà te coucher,
Cocher?

Paul pourfend comme une flamberge
L'auberge;
Hetzel va dans le poulailler
Bâiller.

Alors arrivent les punaises
Bien aises
De pouvoir d'un jeune étranger
Manger.

Mais Hetzel, trouvant l'„Estafette“
Parfaite,
Lit jusqu'au bout ce matinal
Journal.

Dans son lit, Paul, dont le nez gonfle
Et ronfle,
Donne au Diable tous ces taudis
Maudits.

Un roulier, tenant sa chandelle
Très belle,
Le réveille avec ses sabots
Pas beaux;

Mais déjà dans la cheminée
Minée
Voit ses enfants effarouchés
Couchés,

Et, sur la gouttière que dore
L'aurore
Fait sa toilette un freluquet
Friquet.

Paul, se penchant à la croisée
Boisée,
Découvre Hetzel sous un hangar
Hagard.

— Oh! dit-il, l'air vous enlumine
La mine;
Vous n'avez pas très bien dormi,
L'ami!

— J'ai, dit Hetzel, fait un bon somme
En somme;
Mais je me suis levé matin,
Mâtin!

Obeuf, devant son haridelle
Fidèle,
Sous l'enseigne d'un cabaret
Paraît.

Adieu, vallons, coteaux, campagnes,
Montagnes!
Paul rentre sur ses échalas
Fort las,

Et, de retour dans sa chambrette
Proprette,
Il trouve, sur son canapé
Campé,

Bonnaire[1], qui, sombre, à peine ivre,
Se livre
A d'inconséquents et fréquents
Cancans.

Aus Ch. Fuster „L'Année des Poètes" 1890 (S. 3).

---

[1]) Direktor der „Revue de Paris".

b) Le Mie Prigioni.

(Œuvr. Compl. Bd. II S. 317, zuerst in der Rev. des Deux Mondes v. 1. Okt. 1843.)

Der Titel „Le Mie Prigioni“ weckt furchtbare Erinnerungen. Aber jeder, der Mussets Leben auch nur oberflächlich kennt, weiss, dass er nicht, wie Silvio Pellico in den Bleikammern von Venedig und auf dem Spielberg Jahre lang geschmachtet hat, und dass er in einem „Le Mie Prigioni“ nicht, wie der italienische Dichter, seinem Leser die Erlebnisse solch harter Gefangenschaft zu erzählen hat. Und wer Mussets Gedicht durchliest, dem werden dabei vielleicht ein paar Einzelheiten aus Pellico in den Sinn kommen, so etwa aus der Mailänder Zeit die schwermütigen Betrachtungen, welche der Gefangene, aus dem Zellenfenster in den Hof hinausblickend, anstellt (S. 4, 15, 19), die Inschriften auf den Wänden (S. 17/18) — und auch sie beruhen wohl mehr auf dem Zufall der Situationsgleichheit.

Sonst aber wird er in Mussets Gedicht nichts von jenem „carcere duro“ finden, wie der Dichter selbst sagt:

. . Ces cachots n'ont rien de triste,
Il s'en faut bien . . .

Dafür spricht schon der Name „Prison oder „Hôtel des Haricots“, welchen das Arrestlokal der garde nationale — denn um das handelt es sich in unserem Gedichte[1] — von Anfang an führte (vgl. Éd. Fournier, „Paris démoli“ S. 104, Lasalle, „L'Hôtel des Haricots“ S. 3 ff.). Die garde nationale hatte seit ihrer

---

[1]) Reminiscenzen an das „Hôtel des Haricots“ scherzhaft nach Pellicos Werk zu betiteln war übrigens nicht so durchaus originell, wie man nach P. de Musset (Biographie S. 292) meinen könnte. Im Inhaltsverzeichnis der „Guêpes“ vom Mai 1840 sind die darin befindlichen „Méditations“ Alph. Karr's über die garde nationale und ihr Gefängnis als „Miei Prigioni“ (!) zusammengefasst, und von Théophile Gautier kündigte 1839/40 die „Caricature provisoire“, in welcher auch sein „Garde national réfractaire“ zuerst stand, als demnächst erscheinend wiederholt einen Artikel an, dessen Titel bald lautete „Mes Cachots (pour faire suite aux 'Prisons' de Silvio Pellico)“, bald „Les cachots du quai d'Austerlitz“ und endlich auch „Mon Spielberg“ (s. Spœlberch de Lovenjoul „Les Lundis d'un Chercheur“ Paris 1894, S. 26).

Entstehung im Anfang der Revolution keine solche Rolle mehr gespielt, wie gerade wieder während der Juli-Monarchie. Louis-Philippe, der „Bürger"-König lohnte dieser Armee von Bürgern ihr Verdienst um die Begründung der Dynastie durch zahlreiche Beweise seiner Gewogenheit, und sie freuten sich dieser Bevorzugung. Der Pariser Philister trug mit Stolz bei jeder feierlichen Gelegenheit die blau-weiss-rote Uniform (s. z. B. Mussets „Revue Fantastique" vom 23. Mai 1831, Œuvr. Compl. Bd. IX S. 102), und nichts in der Welt konnte ihn dazu bringen, eine Parade oder gar eine der drei Wachen zu versäumen, zu welchen man jährlich verpflichtet war (s. Lasalle S. 120).

Musset hatte schon als zwanzigjähriger Jüngling in seinen „Revues Fantastiques" den bittersten Spott über diese diensteifrigen Mitglieder der garde nationale und über die ganze Institution ausgegossen. Anspruchsvollere „Bürger" von Paris dachten eben anders darüber: der „Dandy" wollte sich lieber auf dem Boulevard de Gand bewundern lassen als in einer Legion der garde nationale, die vor dem König Revue passierte, der Schriftsteller des Nachts lieber über seiner Arbeit sitzen, als im dumpfen Wachtlokal das Geschnarch seiner „Kameraden" anhören, Dichter und Künstler wollten ungestört den Launen ihrer Fantasie folgen und nicht 24 Stunden vor dem Rathaus Posten stehen (vgl. etwa Revue de Paris, August 1836 S. 143). Sie schwänzten Wachen und Paraden und suchten sich den berüchtigten Schergen der Disziplinarbehörde auf jede Weise zu entziehen. Sie veränderten fortwährend die Wohnungen, mieteten sich unter falschem Namen ein oder gingen nicht aus (s. Balzac, Correspondance Bd. I S. 339, A. Houssaye, Confessions Bd. I S. 366). Solche Mittel halfen manchmal eine ganze Zeit lang, schliesslich aber wurde der Widerspenstige ertappt und ins Arrestlokal geschickt.

Es liesse sich wohl ein hübsches Bändchen damit füllen, wenn man aus dem Leben der Jünger Apolls alle die Episoden sammeln wollte, deren Gegenstand das Verhältnis zur garde nationale bildet. Man könnte da allerhand lustige Geschichten

aus dem Dienst vorbringen, wie z. B. A. Houssaye (Confessions Bd. II S. 8) eine von Musset, Lefeuve („Les anciennes maisons de Paris[5]“ 1875, Bd. II S. 245) eine von Gustave Drouineau erzählt hat. Viel Interessanteres aber würde die Dienstumgehung liefern: die Erinnerungen an das Arrestlokal, das „Hôtel des Haricots“ würden einen durch alle Schattierungen vom harmlosen Scherz bis zur Tragikomik führen. Tragikomisch ist es doch z. B., wenn Balzac in seinen Briefen fortwährend über die Gefängnisstrafen klagt[1] (s. die Correspondance Bd. I S. 294 und 391, ferner besonders No. 14 und 15 der Briefe „A Louise“, S. 364/5), die den unermüdlichen Arbeiter so häufig störten, dass er einmal allen Ernstes die garde nationale „ce cauchemar de ma vie“ nennt (s. a. a. O. S. 339). Weniger ernst sind wohl trotz ihrer Ausführlichkeit die Lamentationen Alphonse Karr's gemeint (vgl. „Les Guêpes“ 16. Mai 1840 S. 49 ff. und 24. Okt. 1840 S. 49 ff.). Andere nahmen diese Freiheitsschmälerungen — innerhalb des Gefängnisgebäudes erfreuten sich übrigens die Arrestanten einer weitgehenden Zwanglosigkeit (vgl. Lasalle S. 111 ff.) — sehr leicht: das zeigen z. B. die von Arsène Houssaye an die Wand seiner Zelle geschriebenen Terzinen (s. „Les Confessions“ Bd. I S. 366), in denen er sich damit tröstet, dass es Gustave Planche, Alfred de Musset, Jules Sandeau, Théophile Gautier, Alphonse Karr und Roger de Beauvoir nicht besser ergangen sei.

Auch Musset also musste im „Hôtel des Haricots“ brummen, und es war im September 1843 nicht das einzige und erste Mal, dass er zum Arrest nach dem quai d'Austerlitz wanderte: ganz

---

[1]) Uebrigens berührt es einen fast ähnlich, wenn Hector Berlioz erzählt, die erste Concert-Aufführung seines „Carnaval romain“ sei dadurch ernstlich in Frage gestellt worden, dass die Probe ohne die Holzbläser stattfinden musste, die fast alle durch Dienst in der garde nationale verhindert waren. Nur dem Wagemut des Komponisten, welcher am Abend selbst dirigierte, und der Tüchtigkeit der Musiker, die die Ouvertüre ohne Fehler vom Blatt spielten, war das Gelingen zu danken. (Berlioz, Mémoires S. 212.)

bestimmt wissen wir wenigstens noch von einer Einsperrung (24 Stunden) am 16. April 1841[1]. Das Jahr 1843 aber bewährte auch hier wieder Musset seine Gunst. Es führt ihn zu einer Zeit ins Gefängnis, in der er nicht, wie Balzac (a. a. O. S. 364) und Karr („Guêpes" Oktober 1840 S. 55), sich über das ungeheizte Zimmer beklagen muss. Zwar muss auch er, wie alle anderen, des Nachts ohne Kopfkissen auf den harten Matratzen des eisernen Bettes liegen (s. Lasalle S. 15). Auch er findet — genau wie Karr (S. 53 a. a. O.), — am Tage oft keinen besseren Zeitvertreib als, die Stirn wider die eisernen Gitterstangen des Fensters lehnend, auf den Gefängnishof hinauszuschauen, den gegenüber eine hohe, kahle Mauer abschliesst (s. Karr a. a. O. und Lasalle S. 14).

Aber in seiner Zelle selbst giebt es des Interessanten genug, Ueberraschungen, deren sich Karr niemals zu erfreuen hatte. Musset befindet sich diesmal in No. 14, der berühmtesten von den drei „cellules des artistes" (Lasalle S. 16). Die Künstler, denen sie gewöhnlich bei Vergehungen gegen die Gesetze der garde nationale angewiesen wurden, haben die Wände mit Zeichnungen bedeckt.

> Dans cette petite chapelle,
> L'Ennui ne vient qu'aux ennuyeux,
> Pense un instant et pars joyeux.
> Ta maîtresse en sera plus belle.

Diese Worte, die er selbst an die Wand der Zelle geschrieben hat (s. Clouard, Bibliographie . . S. XIV), beherzigend, betrachtet Musset gedankenvoll die „Kunstwerke", in denen sich seine Vorgänger verewigt haben.

Leider aber war das Gefängnisgebäude nicht für die Ewigkeit bestimmt, und es wäre heute unmöglich, an Ort und Stelle die Bilder zu bewundern, die vor fünfzig Jahren unseren Dichter in der Einsamkeit des „Hôtel des Haricots" trösteten: das Arrest-

---

1) Mitteilung des Herrn Clouard. — Vgl. auch Brief No. 18, Œuvr. Compl. Bd. X S. 308.

lokal am quai d'Austerlitz ist längst verschwunden. Glücklicherweise sind jedoch die Wandillustrationen aus der Zelle No. 14 in Nachbilduugen erhalten und vervielfältigt worden. Es geschah dies schon im Jahre 1846[1] in der Hetzelschen Publikation „Le Diable à Paris", auf welche ein im Gefängnis geschriebenes Billet Mussets an seine Freundin Augustine Brohan verweist (s. A. Barine S. 163). Dass das Werk heute schwer zugänglich ist, kann man um so leichter verschmerzen, da die Reproduktionen schlecht sind, wie der Dichter in dem erwähnten Billet versichert.

Dazu kommt, um uns vollends zu trösten, der Umstand, dass ein kleines Buch jüngeren Datums vollkommenen Ersatz bietet. Ein kunstsinniger Freund der garde nationale, Albert de Lasalle, hat sich im Oktober 1864, unmittelbar vor der Niederreissung des Gefängnisses am quai d'Austerlitz, die Aufgabe gestellt, vor allem die bildlichen Darstellungen aus den drei Künstlerzellen (No. 7, 8 und 14) vor dem völligen Untergang nochmals zu bewahren. Er vereinigte sich zu diesem Zwecke mit dem Zeichner Edmond Morin. Die Bilder, die poetischen und musikalischen Inschriften wurden im „Hôtel des Haricots" selbst aufgenommen (s. Lasalle S. 144) und nebst den Ergebnissen anderweitiger auf die garde nationale bezüglicher Nachforschungen in einem recht liebenswürdig und witzig geschriebenen Büchlein[2] veröffentlicht. Es soll mit Lasalle nicht darüber gerechtet werden, dass er des berühmtesten Insassen der Zelle 14, obwohl auch er Verse an die Wand geschrieben hat (s. Œuvr. Compl. Bd. X S. 70 und Clouard, Bibliogr. S. XIV), mit keinem einzigen Worte gedenkt und natürlich auch sein „Le Mie Prigioni" unberücksichtigt lässt: wir müssen ihm dankbar sein für das, was sein Buch auch so zur Erläuterung dieses Gedichtes bietet. Vielleicht wäre Musset mit den Holzschnitten nach Morin eben so wenig zufrieden gewesen, wie mit den Nach-

---

[1]) Mitteilung von A. Barine.

[2]) „L'Hôtel des Haricots, Maison d'Arrêt de la Garde Nationale de Paris par Albert de Lasalle, 70 dessins par Edmond Morin. Paris."

bildungen im „Diable à Paris“. Aber wer die Originale nicht gekannt hat, wird finden, dass die Bilder bei Lasalle den Eindruck sehr getreuer Reproduktionen machen, schon durch die Art, wie den meisten der Charakter leicht auf die Wand hingeworfener, mehr skizzenhafter Darstellungen gewahrt geblieben ist. Man wird also wohl die für das Verständnis von Mussets Versen erwünschten Illustrationen dem Lasalleschen Buche entnehmen dürfen.

Là, c'est Madeleine en peinture,
Pieds nus, qui lit;



Vénus rit sous la couverture,
Au pied du lit.



Unter dieser Venus, welche, beim Fussende des Bettes an die Wand gemalt, zum Teil unter der Bettdecke verschwand, standen wohl auch die von unserem Dichter angeschriebenen Verse[1]:

Qui que tu sois, je t'en conjure,
Mets ton lit de l'autre côté.
Ne traîne pas ta couverture
Sur le sein déjà maltraité
De cette douce créature.
Un crayon plein d'habileté
Créa son aimable figure,
Qui respire la volupté.
Elle est belle, laisse-la pure —

obgleich Paul de Musset (Œuvr. Compl. Bd. X S. 70) sie betitelt hat: „. . . Vers écrits au dessous d'une tête de femme dessinée sur le mur."

Aus der folgenden Strophe ist die „Caritas" — von Achille Devéria —

---

[1]) Vgl. Clouard, Bibliographie . . . S. XIV.



leicht zu erkennen.

Aber wo hat Musset Glauben oder Hoffnung oder gar beides zugleich gefunden? Natürliche Grösse — der Dichter spricht hier von „grands croquis“ — weist in dieser Zelle ausser der Devériaschen Zeichnung noch eine andere auf (Lasalle S. 99), die, allerdings in ihrer Bedeutung recht unlkar, als Glaube

oder Hoffnung sich jedenfalls nur sehr schwer auslegen lässt: eine weibliche Gestalt, von der das Gewand fast ganz herabgeglitten ist, knieend vor einem zum Fluge bereiten Adler; im Schnabel hält dieser an bügelförmigem Henkel einen Schöpfkrug, welchen die Nymphe etwa aus einer im Vordergrund zu denkenden Quelle gefüllt und ihm soeben gereicht hat — ihre eine Hand liegt noch, wie zur Stütze, leicht unter dem Gefäss. Das scheint eher ein Motiv der Antike, als das einer christlichen Allegorie.

Das interessanteste Stück ist unzweifelhaft das reizende Medaillon, dem Musset die beiden nächsten Strophen gewidmet hat. „Une légende très accréditée à l'Hôtel des Haricots prétend que ce front doucement pensif, que cet œil prêt à faire feu sur le pauvre monde des célibataires, que ces cheveux en cascades à se baigner la main, que ce nez narquois, que cette bouche ironique, que ce diable, enfin, si bien armé de toutes



pièces, serait de la main de M. Théophile Gautier. Il nous plairait, pour notre part, d'y voir le premier crayon de 'Mademoiselle de Maupin' . . . . Mais tant de choses nous plairaient qui ne sont pas!" (Lasalle S. 76/7). Die Thatsache, dass dieses Medaillon von Th. Gautier herrührt, wird über jeden

Zweifel erhoben durch die Bestätigung, welche Émile Bergerat in dem Buche über seinen Schwiegervater (S. 255) giebt: „Il est remarquable que, dès que Théophile Gautier s'emparait d'un crayon ou d'un pinceau, sa main traçait une tête de femme d'un genre de beauté invariable, fût-elle d'ailleurs brune ou blonde. Ceux qui ont lu dans „le Diable à Paris", édité par Hetzel le chapitre consacré à l'Hôtel des Haricots auront sans doute remarqué, parmi les illustrations qui reproduisent les fantaisies décoratives, tracées par des artistes sur le mur de la mémorable prison, une petite frimousse de manola, signée Théophile Gautier, et dont Alfred de Musset, son coreligionnaire en garde nationale, a écrit:

Celui qui fit, je le présume,
Ce médaillon,
Avait un gentil brin de plume
A son crayon.

Or, cette 'Andalouse assez gaillarde, au cou mignon', comme la décrit encore Musset, peut être prise pour le prototype de toutes les têtes féminines dessinées ou peintes par Théophile Gautier[1]. Sur trois peintures que, pour ma part, je possède du maître, deux[2] reproduisent les traits de cet idéal intime. J'en puis dire autant de tous les croquis de lui que j'ai vus chez

---

[1]) Auch dem Dichter Th. Gautier scheint manchmal das gleiche Ideal vorgeschwebt zu haben: vgl. die von Bergerat (S. 254) angeführte Beschreibung aus einer Novelle, sowie die schöne Schilderung in „Le Château du Souvenir" aus „Émaux et Camées" („Poésies" éd. Lemerre Bd. III S. 108).

[2]) Wohl unter den von Bergerat im „Art" 1877, II. Hälfte (Bd. IX) veröffentlichten Köpfen die beiden auf S. 25 und S. 28. Vgl. auch die beiden Faksimiles einer Gautierschen Zeichnung (sie stammt von einem Diner bei der Païva, also aus verhältnismässig recht später Zeit) bei A. Houssaye „Les Confessions" Bd. I S. XXIV nnd Bd. V S. 340. Es ist nach Houssaye — vielleicht ein wenig idealisiert — das Gesicht der in der „Bohême romantique" wohlbekannten ersten Geliebten „Théos", der „Cydalise" (s. A. Houssaye, Confessions Bd. V S. 339, Bd. I S. 340 ff. besonders S. 346, auch S. 311, und den Brief Th. Gautiers an Eugène de Nully, bei Bergerat S. 282).

des amis ou chez des membres de la famille. A de longs intervalles, sans y songer ou sans s'en apercevoir, il retrouvait cette tête d'Andalouse; sa main se l'était comme assimilée, et quelque diverses que fussent les visions féminines de ce grand adorateur de la femme, apte d'ailleurs à toutes les beautés, ses doigts soumis ou rouillés ne formulaient plus que celle-là. C'était sa Fornarina et sa Monna Lisa."

Musset wendet sich der bilderbedeckten Thür zu:

